Historia de la estética

Władysław Tatarkiewicz

II. La estética medieval

Akal / Arte y estética

b) La estética de Occidente

Las principales tesis de la estética cristiana fueron formuladas casi al mismo tiempo en Oriente y Occidente. Un poco más tarde de que lo hicieran los Padres griegos, las formuló —en latín— San Agustín, pensador que pertenece aún a la Antigüedad, que vivió en tiempos del Imperio Romano y que pudo leer a sus antecesores filosóficos y servirse así de la literatura antigua.

Con su obra empieza la estética cristiana de Occidente, que —por cierto— ha asumido muchas ideas y conceptos de la estética antigua. San Agustín trató la estética de manera aún más completa que los Padres griegos; sus competencias en este campo eran mucho más amplias y su interés por el tema mucho más profundo.

1. La estética de San Agustín

1. Los escritos estéticos de San Agustín. Aurelius Augustinus (354-430), canonizado por la Iglesia católica como San Agustín, el pensador más destacado e influyente de los primeros siglos del cristianismo, nació en Africa, donde vivió y trabajó antes de establecerse en Italia. Previamente a convertirse en filósofo y teólogo, fue maestro de retórica en Tageste, Cartago, Roma y Milán, y antes de adherirse al cristianismo (387), fue su adversario y comulgaba con las ideas maniqueas y escépticas. Luego se hizo sacerdote y a partir del año 395 ostentó el título de obispo de Hipona, convirtiéndose en uno de los pilares de la Iglesia cristiana y en uno de sus filósofos más relevantes.

Vivió en tiempos de la decandencia del Imperio Romano, pero rodeado de la aún muy viva tradición de la cultura intelectual de Roma; y aunque fue testigo del saqueo de Roma por Alarico, no suponía que el fin del gran Imperio fuera tan próximo.

Agustín se consideraba romano en el mismo grado que cristiano; perteneciendo todavía a la cultura antigua, fue representante de la cristiana; y creando una cultura nueva, adoptó en gran parte el legado de la antigua. En sus escritos se cruzan dos épocas, dos filosofías y dos estéticas: San Agustín asumió los principios estéticos de los antiguos, los transformó y los transmitió a la Edad Media. Su obra constituye un punto crucial en la historia de la estética, en el que convergen las corrientes antiguas y de donde derivan las medievales.

Sus primeras obras reflejan un vivo interés por las cuestiones estéticas, de las

que no dejó de ocuparse, incluso cuando ya era teólogo y metafísico. Igual que sus antecesores griegos, no tenía a la estética por una ciencia independiente, pero —siguiendo el ejemplo de los escasos pensadores antiguos, como Platón o Plotino— escribió un tratado dedicado exclusivamente a los problemas de la belleza. Fue por una obra titulada *De pulchro et apto*, compuesta hacia el año 380, es decir, en su época precristiana, por la que en unas competiciones poéticas ganó la *corona agnostica*, un galardón que le abrió el camino hacia la fama. Más el autor, que no se preocupó por su obra, la perdió y veinte años más tarde, cuando escribía sus *Confesiones*, ya no la conservaba. Pero pese a que no conocemos sino el título del tratado, sus principales tesis pueden ser reconstruidas.

De los escritos de San Agustín, sólo la monografía *De musica* (388-391) trata de temas genuinamente estéticos, pero sus conceptos y opiniones estéticas los presenta —aunque marginal e incidentalmente— en muchas de sus obras, sobre todo, en *De ordine* (386) y en *De vera religione* y, hasta cierto punto, también en *Soliloqua* (387) y en *De libero arbitrio* (cuya primera parte compuso en Roma en los años 387-8 y que terminó en Hipona hacia el año 405). Pero donde más información encontramos sobre su actitud personal hacia el arte y hacia lo bello es en las *Confesiones*, escritas entre los años 397 y 440. [a]

Las concepciones estéticas de San Agustín, aunque estrechamente vinculadas a su pensamiento filosófico, tienen un carácter algo menos teocéntrico, lo cual se debe principalmente al hecho de que el doctor hiponense las formulara en su período precristiano (esto se refiere tanto al *De pulcho et apto* como a *De ordine* y *De musica*).

2. *San Agustín y la Antigüedad.* San Agustín, que recibió una amplia formación helenístico-romana, cursó estudios retóricos, la «carrera de humanidades» mejor organizada del Imperio, que le facilitaron el primer contacto con la estética. La tendencia que por aquel entonces gozaba de mayor prestigo era una estética de rasgos ciceronianos, en la que predominaban los elementos estóicos, sin que faltaran los platónicos. Y fue aquella la estética que San Agustín presentó en su primera obra.

Pero unos años más tarde, hacia el 385, llegó a sus manos el tratado de Plotino *De lo bello* que combatía aquella estética estoico-ecléctica y que causó un gran impacto sobre el joven pensador (huellas de aquella impresión las encontramos aún en las *Confesiones*.) [b] Dicho impacto se debía al hecho de que la doctrina de Plotino ligaba las cuestiones estéticas con los problemas esenciales de la filosofía y, además, lo hacía de una manera que concordaba con el razonamiento de San Agustín. El sistema de Plotino apuntaba hacia lo transcendente y religioso, igual que la doctrina cristiana, que por entonces ya había dominado el pensamiento agustiniano.

Agustín, al convertirse en un filósofo cristiano de tradición platónica, conservó sus primeras concepciones de lo bello, pero añadió a aquellas otras nuevas, inspiradas por la *Sagrada Escritura* y por Plotino, creando así en su estética algo similar a un doble nivel: el antiguo fundamento temporal y la nueva superestructura religiosa.

3. *La objetividad de la belleza.* San Agustín tomó de la estética antigua las tesis más típicas y divulgadas. La primera de ellas sostenía que la belleza no es sólo cierta actitud del hombre hacia las cosas sino también una cualidad objetiva de las cosas.

San Agustín se interesaba vivamente —más que los antiguos— por la actitud del

---

[a] Las obras que más ampliamente presentan los conceptos estéticos de San Agustín son: K. Svoboda, *L'esthétique de St. Agustín et ses sources*, Brno, 1933.—y las monografías: H. Edelstein, *Die Musik, Anschauung Augustins nach seiner Schrift «De musica»*, Diss., Freiburg 1928/29.—L. Chapman, *St. Augustime's* Philosophy of Beauty, New York, 1935.

[b] P. Henry, *Plotin et l'occident*, Louvain, 1934.

hombre hacia lo bello, por el placer que el hombre encuentra en la hermosura. Estaba convencido de que el gusto por la belleza presupone la existencia de lo bello como algo externo al hombre, con lo que el hombre es sólo espectador y no el creador de la belleza. En este aspecto, San Agustín coincidía con las corrientes principales de la Antigüedad, más en lo que había sido obvio para los antiguos, el filósofo advirtió un problema. Y lo formuló con toda precisión: «¿Algo es hermoso porque gusta o gusta por ser hermoso?» y su respuesta era claramente: «Gusta porque es hermoso». [1]

4. La belleza de la medida y del número. La segunda tesis recogida por San Agustín de la estética antigua concernía a la pregunta: ¿en qué consiste la belleza?, ¿cuándo y por qué las cosas ha de ser bellas? Según el filósofo, las cosas son bellas cuando «sus partes se parecen unas a otras y gracias a su conveniencia crean la armonía»; es decir, la belleza consiste en la armonía y la armonía, a su vez, en la adecuada proporción, o sea, en la relación de las partes, de líneas y sonidos. Si sólo percibimos la belleza con los ojos y los oídos es porque los otros sentidos son incapaces de captar aquellas relaciones. Cuando las diversas partes mantienen relaciones adecuadas, surge de ellas una hermosa totalidad, por lo que a veces causa admiración dicho total sin que la provoquen sus partes tomadas por separado. [2]

La belleza de un hombre, de una estatua, de una melodía o de una obra arquitectónica no estriba en sus elementos particulares sino en su mutua relación. La relación apropiada de las partes produce al tiempo su recíproca conveniencia [3] y orden [4], creando así la unidad [5], y son precisamente la conveniencia, el orden y la unidad los que deciden en última instancia sobre la belleza.

Más, ¿qué relación es la adecuada? La que observa la medida, y es sabido que sobre la medida decide el número. [6-7] Hasta los pájaros y las abejas construyen conforme a los números —dice San Agustín— y el hombre debería obrar como ellos, pero de modo consciente. La fórmula clásica de San Agustín afirmaba que la razón ha advertido que le gusta sólo lo que es hermoso, y de lo hermoso, las formas; en las formas, las proporciones, y, en las proporciones, los números. [8] La medida y el número garantizan el orden y la unidad de las cosas y, a través de ellas, finalmente la belleza.

San Agustín expresó esta misma idea también de otra manera, combinando tres conceptos: moderación, forma y orden. [9] Son estas tres cualidades las que deciden sobre el valor de las cosas: todas las cosas son buenas si contienen moderación, forma y orden y cuanto más poseen, son mejores; donde no existan estos atributos no existe ningún bien. San Agustín habló del bien, pero está claro que abarcaba con este término al mismo tiempo lo bello. Con el término *species* denominaba tanto la belleza como la forma, y el trinomio agustiniano de *modus, species et ordo* (moderación, forma y orden) entró de lleno en la terminología de la estética medieval.

Estos conceptos ya habían sido formulados por la estética antigua y también los conocía la *Sagrada Escritura,* particularmente el *Libro de la Sabiduría* tras el cual San Agustín pudo repetir que Dios hizo el mundo conforme a la medida, el número y el peso. Así pues, como vemos, el doctor hiponense se inspiró en ambas fuentes.

San Agustín recogió así el viejo concepto pitagórico de proporción y armonía, que en la Antigüedad había sido interpretado de dos maneras. Mientras que para los propios pitagóricos tenía un carácter puramente cuantitativo y conducía a una estética matemática, más tarde, con los estoicos y Cicerón, había adquirido un sentido cualitativo. Para estos últimos, la belleza dependía de la relación adecuada de las partes, más esta relación no era entendida ya matemáticamente.

San Agustín, por su parte, vaciló entre las dos interpretaciones. En gran medida basó su estética en el número y, sobre todo, en la música entendía la belleza mate-

máticamente. El concepto fundamental de su sistema era la igualdad de dimensiones, la equidistancia, [10], la «igualdad numérida» *(aequalitas numerosa)* [11]. En otras ocasiones, no obstante, concebía lo bello como relación cualitativa de las partes.

Tal dualidad es comprensible ya que en tanto que estético San Agustín era propenso a interpretar la belleza matemáticamente, pero en su condición de cristiano no podía prescindir de la belleza interna. De ahí que tuviera que tratar de la belleza de manera más amplia, lo que salió a la luz en dos conceptos que se revelaron capitales para su estética: el ritmo y el contraste.

5. La belleza del ritmo. a. El ritmo había sido también uno de los conceptos fundamentales de la estética antigua,[a] que lo interpretaba matemáticamente; los romanos lo denominaban justamente con el nombre de *numerus*. Pero, al mismo tiempo, fue un concepto aplicado casi exclusivamente con relación a la música. En cambio San Agustín hizo del ritmo el concepto fundamental de toda su estética y veía en él la fuente de toda la belleza. Para hacerlo, tuvo que ampliar el concepto de modo que abarcara no sólo el ritmo perceptible por los oídos sino también por los ojos, no sólo el ritmo del cuerpo sino también el del alma, no sólo el ritmo del hombre sino también el de la naturaleza; y tuvo que incluir en él tanto el ritmo de las experiencias como el de las actividades, el de las percepciones y el de la memoria, el ritmo pasajero de los fenómenos y el ritmo eterno del mundo. Al convertir el ritmo en el concepto básico de su estética, San Agustín lo amplió de tal manera que los factores cuantitativos y matemáticos dejaron de ser elementos indispensables del ritmo.

6. La belleza de la igualdad y del contraste. b. San Agustín relacionó la belleza con la «igualdad numérica». Pero también advirtió que la belleza se vincula con la desigualdad, la disparidad y el contraste. También ellos deciden sobre la belleza, especialmente sobre la belleza humana y la belleza de la historia. La hermosura del mundo *(saeculi pulchritudo)* nace de los opuestos [12] y el orden de los siglos *(ordo saeculorum)* es el más bello de los poemas construidos a partir de «las antítesis» [13]. Al afirmarlo así, San Agustín evocaba más bien los conceptos de Heráclito que los de los pitagóricos, ya que a luz de tal interpretación, la belleza derivaba de la relación entre las partes y no del número en cuanto tal.

c. En los escritos de San Agustín encontramos otras ideas que distan no sólo de la estética matemática, sino incluso de la que veía la belleza en la relación de las partes. Siguiendo a los estoicos, el filósofo afirma que la belleza depende tanto de la proporción adecuada de las partes *(congruencia partium)* como de agradable color *(coloris suavitas)* [14] y repite tras Plotino que lo bello reside en la luz, lo que precisamente para el último constituía un argumento con el que demostraba que la belleza no consiste en la relación de las partes.

San Agustín conocía todas las definiciones y conceptos de lo bello ideados por los antiguos, utilizándolos en consecuencia al formular su doctrina. Más la concepción propia de él fue la misma que había prevalecido en la Antigüedad: la belleza es una relación, es la armonía de las partes.

7. «Pulchrum» y «Aptum»; «Pulchrum» y «Suave». San Agustín concebía la belleza de la manera más amplia, para que abarcara no sólo la belleza corporal sino también la espiritual, conforme las exigencias de la tardía estética antigua y más aún, de la cristiana. En cambio, se guardaba de confundirla con conceptos afines, y hacía una clara distinción entre las cosas «bellas» y las «convenientes» y «agradables».

A. Los estetas helenísticos estaban dispuestos a distinguir lo conveniente *(ap-*

[a] E. Troeltsch, *Augustin, die christliche Antike und das Mittlealter*, 1915.

tum, decorum) de lo bello en el sentido estricto, pero San Agustín fue tal vez el primero en contraponerlos [15]. Según afirmó en su trabajo juvenil, una cosa es «conveniente» cuando es apta para la totalidad, —como lo es un órgano con relación a todo el organismo—, o para el fin que ha de servir, como un zapato para andar. En la «conveniencia» hay siempre un elemento de utilidad y finalidad, que no se hallan en la belleza verdadera. La conveniencia tiene analogías con la belleza, no obstante lo cual, difiere de ella, al menos por ser relativa: la misma cosa puede resultar adecuada para un fin e inadecuada para otro, mientras que el orden, la unidad y el ritmo han de ser siempre bellos.

B. Asimismo, San Agustín trazó una línea de demarcación entre lo bello y lo agradable. En el mundo sensible, llamó bellos exclusivamente las formas y los colores, dejando aparte los sonidos. Creía que estos últimos causan admiración, alegran y deleitan no tanto por la relación como por su encanto directo, y los determinaba preferentemente con la palabra *suaves*, es decir, agradables.

La distinción entre lo bello y lo agradable, así como la limitación de la belleza al mundo visible no fue, sin embargo, una idea original de San Agustín: ya en la Antigüedad se conocía un concepto tan amplio de lo bello que se incluían en él hasta las virtudes espirituales, así como otro tan reducido que no abarcaba, siquiera los sonidos.

8. La experiencia estética. Aparte de la estética propiamente dicha, San Agustín se ocupó también de la influencia ejercida por la belleza sobre el hombre, es decir, de lo que hoy llamamos «la experiencia estética» y que incluimos en la psicología de lo bello. San Agustín dedicó a estos problemas más atención que los pensadores antiguos, y si en su análisis de lo bello dependía de sus predecesores, el análisis de la experiencia estética lo realizó por su propia cuenta.

El filósofo distinguió dos elementos de la experiencia estética. Uno, que es directo, procede de los sentidos, de las impresiones y percepciones, de los colores y sonidos. Mas los sonidos y colores expresan y representan algo y es éste el segundo elemento de la experiencia, un elemento indirecto e intelectual.

Esta dualidad de la experiencia estética la veía tanto en la poesía y la música como en la danza, distinguiendo así factores sensibles e intelectuales en cualquier experiencia de lo bello. Sostenía que lo que representan los espectáculos no es menos importante para la experiencia estética que las percepciones mismas. La igualdad que decide sobre la belleza es percibida por el intelecto y no por los ojos [16] y los sentidos injustamente se atribuyen la posición de juez supremo en cuestiones de belleza [17].

La distinción de dos elementos de la experiencia estética, el directo y el indirecto, el sensible y el intelectual, constituye la primera tesis de San Agustín en el campo de la psicología de lo bello. Su segunda tesis afirma que el hecho de que una cosa provoque en nosotros experiencias estéticas o no, depende tanto de la cosa como de nosotros mismos en tanto que espectadores. Debe de haber una compatibilidad, una semejanza entre las cosas bellas y el alma porque, de lo contrario, el alma no reaccionaría ante la belleza. Y no es suficiente que las cosas sean bellas; además de ello es preciso que gustemos de la belleza, que la deseemos sin más por ella misma, pues si sólo pensamos en la utilidad de las cosas, no alcanzamos a percibir su hermosura. Es menester que tengamos simpatía por las cosas bellas porque, de lo contrario, éstas no nos revelarán su hermosura. San Agustín observa así que al mostrar un paisaje hermoso, pero de sobra conocido, frente al que nuestros sentimientos se han debilitado, a un amigo íntimo, los sentimientos reviven por cuanto la simpatía que sentimos hacia el amigo es transmitida al paisaje que le estamos enseñando de modo que éste vuelve nuevamente a descubrirnos su verdadera hermosura.

San Agustín asegura que la experiencia de lo bello posee la misma cualidad fundamental que la belleza, es decir, el ritmo. Igual que hay ritmo en una cosa hermosa, también debe haberlo en experimentarla, porque sin él la experiencia es imposible.

Para el filósofo había cinco tipos de ritmo [18]:

1. el ritmo existente en los sonidos *(sonans)*,
2. el ritmo existente en las percepciones *(occursor)*,
3. el ritmo existente en la memoria *(recordabilis)*,
4. el ritmo existente en las actividades del hombre *(progressor)*, y, finalmente,
5. el ritmo existente en el intelecto *(judiciabilis)*, que es ritmo innato al hombre.

Mientras los antiguos analizaban y clasificaban los ritmos desde el punto de vista matemático (como lo hicieran los pitagóricos), o bien desde posiciones pedagógico-éticas (como Platón y Aristóteles), San Agustín, al distinguir el ritmo de la percepción, de la memoria, de la actuación y del juicio, introdujo el punto de vista psicológico.

Lo más asombroso, sin embargo, de su teoría psicológica del ritmo fue la aseveración de que el hombre dispone de un ritmo innato que le fue dado por la naturaleza y que es un ritmo inalterable del intelecto. Este es el más importante de los cinco ritmos, ya que sin él, el hombre no sería capaz de percibir los otros ritmos ni tampoco producirlos.

No obstante su dependencia del pensamiento antiguo, la estética agustiniana superó sus límites, especialmente en el campo psicológico. El pensador no sólo distinguió el factor intelectual de la experiencia estética, sino también lo que él llamó *visiones*, vivas y claras imágenes que saben provocar los poetas y los oradores.

Por otra parte, en su estética hacía hincapié en la diversidad de posturas adoptadas por el hombre frente a las cosas: así, unos buscan la hermosura; otros, llevados por la curiosidad, reaccionan con igual fuerza ante aquello que está provisto de belleza. Mediante la variedad de posturas explicó San Agustín por lo menos una parte de la disparidad de gustos que había advertido, con perspicacia nada inferior a la de los escépticos antiguos o de los psicólogos modernos. Asimismo, San Agustín se percató de algo que los antiguos habían observado ya muy tarde: es más fácil formular las teorías estéticas que justificarlas.

9. La belleza del mundo. Para San Agustín, lo bello era una realidad y no un ideal; el mundo real constituía para él «el poema más hermoso», dedicando a la belleza del mundo tanta atención como los estoicos, San Basilio u otros Padres griegos. La hermosura la explica, siguiendo a los antiguos, indicando que en el mundo reinan la medida, la proporción y el ritmo. Sin embargo, su optimismo estético y su convicción de que el mundo es hermoso estriban en la misma idea y fe que la de los Padres griegos: el mundo es creación de Dios, y por lo tanto no puede sino ser bello.

San Agustín trataba de explicar por qué no siempre percibimos lo hermoso que es el mundo [19]. Según el filósofo, esto sucede porque la razón no abarca su totalidad. El hombre no ve la belleza del mundo en su conjunto, igual que una estatua colocada en el templo, aunque tuviera ojos, no abarcaría con ellos la totalidad de su hermosura, porque tendría sólo delante un fragmento del templo. El hombre no percibe la belleza, igual que una sílaba, aunque viviera y sintiera como nosotros, desconocería la belleza del poema, aun habiendo contribuido a formarla.

10. La fealdad. Al predicar la belleza del mundo, San Agustín no negaba que existiera en él también la fealdad. Más aún, para el filósofo cristiano las cuestiones estéticas estaban ligadas a los problemas de la teodicea y, por tanto, la cuestión de la fealdad adquirió una importancia que no había tenido en la Antigüedad.

El filósofo tuvo que plantearse la pregunta de cómo puede haber fealdad en un

mundo creado por Dios. Y pensando probablemente en la teodicea y en justificar la fealdad instalada en el seno de la obra divina, desarrolló su particular concepción de que la fealdad no es nada positivo sino simplemente una ausencia. Al contrario de la belleza, que es orden y unidad, armonía y forma, la fealdad significa tan sólo falta de orden y unidad de forma y de armonía. Y además, la fealdad es sólo parcial: aunque las cosas pueden contener más o menos unidad y orden, jamás pueden estar completamente desprovistas de ellos. Así que no existe una fealdad total de carácter absoluto, y la que existe es necesaria porque desempeña el mismo papel respecto a la belleza que la sombra respecto de la luz [20]. Conforme a ello, le fue posible a San Agustín glorificar la belleza del mundo sin negar la existencia de lo feo y creer que las «huellas» *(vestigia)* de la belleza se encuentran en cada cosa, incluso en aquellas que tenemos por feas.

11. La belleza de Dios y la belleza del mundo. A la belleza del mundo contribuyen tanto la belleza de los cuerpos como la de las almas, tanto la sensible como la inteligible. El mundo sensible complace con sus brillantes luces y colores, con suaves melodías, con el perfume de las flores y el aroma de los aceites, del maná y de la miel. Todo ello, empero, más que hermoso es agradable, porque lo más bello en el mundo corporal y en la naturaleza es la vida y sus manifestaciones. Así nos complace, en tanto que manifestaciones de la vida, las voces y sonidos, los gestos y movimientos. Gustamos de lo vivo por cuanto encierra el ritmo, medida y armonía de que lo había dotado la naturaleza.

No obstante, por encima de la belleza corporal estará siempre la espiritual, que también consiste en ritmo, medida y armonía. Es ésta una belleza superior por cuanto su armonía es de mayor perfección. El canto del hombre está por encima del de un ruiseñor porque, aparte de melodía, se compone de palabras de contenido espiritual. En la estética de Agustín, el ideal de lo bello dejó de ser algo puramente físico; para los griegos antiguos, el ideal se encarnaba en un héroe desnudo y para San Agustín, en cambio, en Cristo y en los santos. Su doctrina sostenía que el mundo es hermoso no sólo por su belleza física sino también, y sobre todo, por su belleza espiritual.

Dado que en la doctrina cristiana prevalecían los valores morales, podría parecer que la admiración profesada por San Agustín por el «poema del mundo» era incompatible con esta doctrina, y que lo lógico sería que los Padres de la Iglesia despreciaran por completo la belleza. Pero San Agustín no la despreciaba, sino que, al contrario —al decir de Troeltsch—, se retrotrajo a la consideración de una belleza espiritualizada. Para el doctor de Hipona, la verdadera belleza no residía en la visión sensible de las cosas del mundo sino en la belleza del alma, en el orden y la unidad, alcanzables sólo mediante la razón.

Por encima de la belleza del mundo está, en consecuencia, la belleza suprema de Dios que es «la belleza misma» [21]. Y no encontramos en ella los encantos fugaces del mundo, luces brillantes, dulces melodías, que tanto agradan y complacen los sentidos; es la suya una belleza completamente «asensible», que por tanto no puede ser representada. Por esta razón, San Agustín no era partidario de las imágenes religiosas. En este aspecto, su filosofía no coincidía con las doctrinas clásicas de la Antigüedad, pero sí con el *Antiguo Testamento* y constituía ya un primer anuncio de la inconoclastia. La belleza divina no la percibimos mediante sentidos sino a través del alma —razonaba el filósofo—; para verla no nos hacen falta ojos sino sólo la verdad y la virtud; sólo las almas puras y los santos son capaces de advertirla de verdad.

Al formular semejante concepción de la belleza divina, la estética de San Agustín, no obstante sus fundamentos autónomos, se convierte en una doctrina teocéntrica. La belleza corporal no pierde en ella su valor —en tanto que es también obra

divina—, pero no es en realidad sino un reflejo de la belleza suprema: mientras que la belleza corpórea es pasajera y relativa, la divina es eterna y absoluta. Por sí misma, la belleza corporal parece grande, pero en comparación con la divina resulta insignificante. Su valor es igual al de otros bienes temporales, como, por ejemplo, la salud o la fortuna. San Agustín llegó incluso a afirmar —como lo hicieran los estoicos— que por sí misma la belleza corpórea no es mala o buena, mas puede serlo según se la utilice.

Las cosas bellas pueden ser utilizadas en efecto de manera buena: «el sol, la luna, el mar, la tierra, los pájaros, los peces, el agua, el trigo, el vino, el aceite, todo ello sirve a un alma piadosa para glorificar los misterios de la fe». Pero todas aquellas cosas pueden ser malas cuando eclipsan la belleza eterna, cuando el gusto por la belleza terrena impide ver la perfecta.

A consecuencia de esta estética, la belleza sensible perdía, en gran medida, su valor directo y adquiría, al tiempo, un valor indirecto, es decir, religioso; así dejaba de ser el objetivo para convertirse en un medio. Era ésta una estética que juzgaba impropio gozar las obras de arte, o disfrutar de vasijas, de cuadros o de estatuas por su valor intrínseco. La belleza sensible, la única que conocemos directamente y que es el punto de partida de toda la reflexión sobre lo bello, se reducía tan sólo un valioso símbolo. Según esta doctrina, el sol era admirable no tanto por su luz como porque era símbolo de la luz divina.

Junto a Pseudo-Dioniso (incluso antes que él, por ser exactos), había creado San Agustín su concepto de belleza divina. Ya Platón y Plotino luego habían hablado de la belleza perfecta, de la existencia de una belleza suprasensible, más perfecta que la sensible, y habían expresado la idea de que el valor de la belleza sensible consiste en que ésta es manifestación de la suprasensible. Mas San Agustín, al ligar las cuestiones estéticas con las teologías, dio a aquellas ideas otro significado. Su pensamiento, con toda su profundidad y con todos los riesgos que encerraba, puso los cimientos de la estética medieval.

12. La relación entre el arte y lo bello. En el pensamiento filosófico de San Agustín, el arte ocupó un lugar no menos destacado que la belleza. El concepto mismo de lo artístico lo asumió San Agustín de los antiguos, sosteniendo como ellos que el arte se basa en el conocimiento. El cantar del pájaro no es así canto ni música; el arte es privilegio exclusivo del hombre. Mas cuando el hombre canta, guiándose, por ejemplo, de la imitación en vez del conocimiento, tampoco su canto pertenece al arte.

Igual que los antiguos, San Agustín concebía el arte muy ampliamente, abarcando con el concepto toda actividad hábil o industriosa incluyendo la artesanía.

Sin embargo, los largos siglos del helenismo habían ejercido su influencia y San Agustín, con más claridad que los griegos, distinguía ya claramente entre las actividades artesanales y el arte de lo bello.

La evolución de la estética antigua estaba en efecto encaminada a separar de entre las artes pintura y escultura, pero haciéndose dicha distinción, venía a considerarse a la pintura y la escultura como arte imitativas o ilusorias, no como bellas artes. Para San Agustín, en cambio, la meta de toda actividad, incluido el arte, era el mismo Dios, y por tanto la imitación y la ilusión no podían constituir dicho objetivo.

Una vez descartadas las teorías mimética e ilusoria del arte, pudo Agustín formular otra teoría y buscar otro criterio de clasificación. Si imitar o crear ilusiones no es el objetivo de la pintura ni el de la escultura, tendrá que serlo el proporcionar a las formas medida y armonía. Y dado que la belleza consiste en medida y armonía, el objetivo de estas artes es crear la belleza. Al alcanzar esta conclusión, San Agustín hizo lo que no habían logrado los antiguos: acercar los conceptos del arte y la belleza.

No obstante, el doctor hiponense no rompió del todo con la interpretación mimética de las artes e, igual que los antiguos, afirmaba que éstas imitan a la naturaleza. Tampoco negó la tesis de que las artes fueron ilusorias; mas, para él, ni lo uno ni lo otro era ya importante y ambas teorías quedaron al margen de su concepto del arte en cuanto tal, porque fundiendo la teoría mimética con la ilusoria sostenía, al estilo de Platón, que el arte causa ilusión cuando imita solamente el aspecto esterior de cada cosa.

Agustín conservó de este modo la teoría mimética, pero vinculándola con su convicción de que el arte busca la belleza. De esta suerte, la antigua teoría quedaba transformada de modo que de ser expresión de posturas naturalistas pasaba a expresar por el contrario las idealistas. San agustín partía del supuesto de que cada cosa contiene la belleza, que en cada cosa se hallan vestigios de lo bello [22] y que si el arte imita las cosas no lo hace plenamente sino descubriendo e intensificando dichos vestigios.

Comentando esta idea de San Agustín, dice un famoso historiador [a] que éste fue el mejor medio de reunir los elementos naturalistas e idealistas, ambos igualmente indispensables en una obra de arte.

13. El arte y la inevitable falsedad. Aparte de las citadas, en la estética agustiniana encontramos otras ideas que el filósofo había asumido tomándolas directamente del pensamiento antiguo. Así podemos citar, a guisa de ejemplo, el concepto según el cual el arte, en tanto que capacidad (espiritual) apta para crear es superior a su producto (material) [23].

Por otra parte, de entre las ideas desconocidas para los antiguos y comunes en cambio con otros padres de la Iglesia, cabe mencionar la tesis que sostenía que la naturaleza se parece al arte por ser también una creación artística y que el arte divino dirige a los artistas haciendo hermosas sus obras.

El problema de la falsedad en el arte —que había inquietado tanto a los antiguos—, lo planteó San Agustín de manera distinta: ¿contiene una obra de arte la falsedad? —se pregunta— ¿Y si la contiene, cómo podemos admitirla? Su respuesta al respecto era: efectivamente, las obras artisticas son, en parte, falsas, pero la falsedad es indispensable ya que sin ella no serían auténticas obras de arte. El no admitir la falsedad contenida en ellas significaría no admitir la existencia del arte en cuanto tal. Un caballo representado en un cuadro no puede ser un verdadero caballo porque de lo contrario el cuadro no sería un verdadero cuadro. Héctor, a quien admiramos en el escenario, no puede ser el verdadero Héctor porque, de lo contrario, el actor que hace su papel no sería un verdadero actor [24].

14. La autonomía del arte. En su juventud, San Agustín fue partidario del concepto autonómico del arte. Parece que en ese aspecto había ido aún más lejos que los antiguos. Es más, en aquella época, San Agustín era un «esteta» que ponía la belleza y el arte por encima de todos los valores. Tal vez fue él el primero que dijo de sí mismo: «decía yo a mis amigos: ¿acaso amamos algo fuera de lo bello?» [25] *(Confesiones).* Y en su escrito *Contra los Académicos* contrapone a la filosofía la *philocalia,* es decir, el amor a la belleza. Estas eran, sin embargo, sus opiniones juveniles. Posteriormente, en las *Confesiones,* llegó a arrepentirse de su esteticismo como si fuera un pecado y, en las *Retractaciones,* censura —según el mismo la llama— su ficción de la filosofía y la *philocalia.*

15. La relación entre la poesía y las artes plásticas. San Agustín advirtió e hizo gran hincapié a un fenómeno de suma importancia para la teoría del arte que otros

---

[a] A. Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie,* 1904, pp. 211 y ss.

teóricos de la estética o bien evitaban o bien no se daban cuenta de su existencia. Se trata en efecto de su convicción de la imposibilidad de abarcar en una sola teoría la totalidad de las artes, ya que cada una de ellas tiene en realidad un carácter diferente. Así en particular, la naturaleza de las artes plásticas es distinta a la de la literatura.

«Una cosa es la pintura y otra una obra literaria [26]. Quien haya visto y contemplado un cuadro, lo conoce y puede juzgar sobre él. En cambio, el haber visto una obra literaria no significa nada; no es suficiente ver las letras, aun hermosamente escritas, porque además es preciso leerlas y comprenderlas.» O, dicho en términos modernos, en la pintura lo esencial es la forma, mientras que en la literatura también lo es el contenido.

Esta distinción, sencilla, pero al mismo tiempo de lo más fundamental, no fue formulada por San Agustín en uno de sus escritos estéticos sino en su *Comentario al Evangelio de San Juan,* donde a nadie se le había ocurrido rastrear sus ideas referentes a las artes [a]. De ahí que este concepto pasara inadvertido hasta nosotros a lo largo de la historia de las teorías artísticas.

16. Evaluación de las artes. La evaluación agustiniana del arte contiene elementos antiguos y medievales. En efecto, en su obra encontramos prácticamente dos evaluaciones distintas: la primera sigue casi con exactitud los cánones antiguos y la otra, posterior, realizada ya desde posiciones teológicas, es la primera evaluación típica del Medievo.

A. Siguiendo los cánones antiguos, San Agustín evalúa las artes «jerárquicamente»: las más apreciadas son para él la musica en tanto que arte del número y estricta proporción, y la arquitectura, que también es un arte de carácter matemático, siendo inferiores a aquellas la pintura y la escultura que, al ocuparse de la perfecta imitación de la realidad sensible, no se sirven del número y padecen además de escasez de ritmo.

B. Con el tiempo el punto de vista religioso empezó a predominar sobre el estético, y aunque San Agustín no cambió su concepción del arte sí alteró su evaluación y empezó a pronunciar juicios evidentemente negativos. Así a la poesía la tachó de falsa, innecesaria y amoral, reprobando el hecho de que se sirva de la ficción, y hasta llegó a exigir que fuera sometida a la censura. En las *Confesiones* condena la cultura literaria de la Antigüedad, que —por cierto— había sido la base de su formación, e igual que Platón y Aristóteles critica el teatro, más lo hace con una justificación diferente: no ya porque el teatro provoque la emoción, sino por ser causante de emociones falsas. Al actor lo iguala en fin con el gladiador, con el arriero y con la hetaira.

En definitiva, podemos ver que, en su evaluación del arte, el punto de vista estético quedó desplazado por el ético, pedagógico y religioso.

17. Resumen. La estética de San Agustín se suele incluir en la estética cristiana, aunque no faltan quienes aseguran que su sistema constituye una coronación de la estética antigua. Mas no hay en ello contradicción: bien es verdad que el pensamiento de Agustín inaugura una etapa nueva de la estética —igual que, en general de la filosofía—, a pesar de que él mismo viviera en la era antigua. Pero viviendo los últimos años de su decadencia pudo aprovechar la totalidad de sus experiencias y recoger sus frutos de modo más completo que sus antecesores. Y, efectivamente, en su doctrina no falta ni una de las tesis fundamentales de la estética antigua.

Así, de los antiguos transmitió Agustín a la era cristiana especialmente la con-

---

[a] El que primero llamó la atención y apreció la importancia de este texto de San Agustín fue M. Schapiro, *On the Aesthetic attitude in Romanesque Art,* en *Art and Thought, issued in honour of A. K. Coomaraswany,* ed. K. B. Iyer, London, 1947, pág. 152.

cepción de belleza comprendida como medida y proporción, la distinción entre belleza sensible y belleza inteligible, así como la clásica convicción de la belleza del mundo. Asimismo, hizo pasar a la Edad Media la teoría pitagórica de la medida, la idea platónica de la belleza absoluta y el concepto estoico de belleza y armonía del mundo.

A aquellas ideas antiguas añadió Agustín algunas de su propia invención: así acercó la teoría del arte a la teoría de lo bello, dio un paso adelante en el análisis de la experiencia estética, creó un concepto más extenso del ritmo así como la teoría de los «vestigios de lo bello», puntualizando además la diferencia entre la poesía y las artes plásticas.

Más junto a los elementos estrictamente estéticos, encontramos en su filosofía un elemento de carácter metafísico; basándose en las ideas y conceptos de los antiguos y empleando —en la mayoría de los casos— su terminología, San Agustín proporcionó a la estética una nueva superestructura religiosa, una teodicea de la estética.

De este modo, la doctrina de San Agustín se compone de diversas corrientes: por un lado, es ya una estética medieval, pero por otro es todavía una estética antigua. Por un lado, es una estética religiosa, trascendente, teocéntrica y «supraterrenal», y por otro, en cambio, una teoría que ve con claridad y perspicacia las cosas naturales, la complejidad del arte, la inseguridad de la postura estética del hombre, y lo entrelazadas que están en el mundo belleza y fealdad.

Igual que en la estética de Aristóteles o Cicerón, hay en el pensamiento agustiniano dos tipos de ideas. A unas, que son las centrales, vuelve continuamente; pertenecen a este grupo, por ejemplo, los conceptos teísticos o el de la medida. Dichos conceptos, compartidos bien con la estética antigua, o bien con los Padres de la Iglesia, ejercieron una enorme influencia sobre el pensamiento medieval.

Por otro lado, hay otros conceptos que tan sólo accidentalmente aparecen en sus escritos, como si el autor no les prestara gran importancia alguna. Pertenecen a este grupo su tesis de «los vestigios de lo bello», la asociación del arte con la belleza y la distinción entre la poesía y las artes plásticas. Y se da el caso de que estas son precisamente ideas suyas, originales, que pasaron desapercibidas en los siglos medios, pero que hoy admiramos por su acierto singular.

18. La estética en Oriente y Occidente. Los conceptos estéticos del cristianismo fueron formulados casi simultáneamente en Oriente y Occidente. (San Agustín fue un poco más joven que San Basilio y, probablemente, un poco mayor que Seudo-Dionisio). En sus comienzos la estética cristiana nacida en Oriente era similar a la occidental, lo cual es natural, ya que ambas dimanaban de la misma filosofía griega, en especial la platónica, y la adaptaban a la misma fe cristiana. Ambas realzaban la belleza espiritual por encima de la corporal y la divina por encima de la humana.

Ello no obstante, hubo entre ambas ciertas diferencias. La estética oriental de San Basilio provenía de Grecia directamente, mientras que la de San Agustín había pasado por Roma. La oriental asumió más de la filosofía de Plotino, la occidental de Cicerón. La primera se concentró en los problemas generales de la belleza y la segunda se ocupó también de las cuestiones particulares del arte. Mientras que los pensadores orientales glorificaban la belleza del mundo, los occidentales advertían también su fealdad. La primera adoraba el arte, al percibir en él elementos divinos, a diferencia de la otra, que se prevenía ante él, en tanto que consciente de sus elementos humanos.

Sin embargo, sólo después de San Basilio y San Agustín las respectivas estéticas cristianas de Oriente y de Occidente se distanciaron. Mientras que Pseudo-Dionisio o Teodoro Estudita (representante de los iconólatras bizantinos) fueron quizá los estéticos más espectaculares que conoce la historia, los seguidores de San Agustín

—como Boecio o Casiodoro— no eran sino enciclopedistas, compiladores de información, definiciones y clasificaciones.

19. La estética postagustiniana. San Agustín llegó a ser una autoridad en materia de la estética cristiana durante un milenio, y sólo Pseudo-Dionisio pudo en este aspecto, competir e igualarse con él. Aún al cabo de varios siglos, las sumas escolásticas, al tratar de la belleza, citaban a ambos filósofos o al menos a uno de ellos. Y fue de éstos precisamente de los que el Medievo tomó el concepto metafísico de lo bello.

Así pues, el concepto religioso-metafísico, es decir, el cimiento de la estética medieval, fue obra de los siglos IV y V. Los siglos posteriores, hasta finales de la época medieval, lo conservaron sin desarrollarlo, limitándose a repetirlo con otras palabras o —lo que era más frecuente aún— con las de Pseudo-Dionisio y San Agustín. Fue éste un concepto que constituyó el marco más que el contenido del análisis estético del Alto Medievo, análisis que sólo en un grado muy pequeño tuvo un carácter metafísico, siendo, en su mayor parte, de orientación empírico-científica.

San Agustín formuló pues, las tesis de la estética cristiana aún en los tiempos del Imperio Romano, dentro del sistema antiguo, y teniendo a su alcance todo el legado artístico y científico de la Antigüedad en una línea ininterrumpida de evolución y desarrollo. Pero después de San Agustín, dicha continuidad se rompió y vino la catástrofe: fue entonces cuando cayó Roma y de entre las ruinas de la cultura antigua nadie pensaba ya en la estética. Pronto desaparecerían no sólo los vestigios de la estética antigua sino también la nueva estética agustiniana. El doctor hiponense no pudo ya tener seguidores ni discípulos y cuanto había hecho por definir la estética del cristianismo, quedó, de momento paralizado.

Llegados a este punto, la historia de la estética se ve obligada a presentar los acontecimientos históricos y las condiciones de vida que expliquen la catástrofe y el estancamiento producidos en el desarrollo de la estética; así como a buscar sus materiales en el mismo arte de la época, ya que aquel tiempo, si bien dejó prácticamente de escribir, nunca dejó de cantar, de pintar y de construir, y sólo en base a las concreciones de su arte podemos deducir cuál era su actitud hacia la creación y hacia lo bello.

Y aún por último, tendremos que dejar que hablen aquellos pocos que —como Boecio, Casiodoro o Isidoro de Sevilla— sin abrigar pretensiones de crear una estética nueva, trataron por lo menos de salvar de sus escombros los restos de la antigua. Luego, quedando tratados estos puntos, podremos ya pasar al llamado «renacimiento carolingio» y a la estética que corresponde a este período.

E. TEXTOS DE SAN AGUSTIN

SAN AGUSTÍN, *De vera religione*, XXXII, 59.

1. Sed multis finis est humana delectatio, nec volunt tendere ad superiora, ut iudicent, cur ista visibilia placeant. Itaque si quaeram ab artifice, uno arcu constructo, cur alterum parem contra in altera parte moliatur, respondebit, credo, ut paria paribus aedificii membra respondeant.

LA OBJETIVIDAD DE LA BELLEZA

1. Pero para muchos el fin último es el deleite humano, y no quieren aspirar a las cosas superiores para juzgar por qué nos agradan las visibles. Así pues, si pregunto a un arquitecto por qué, cuando fabrica un arco, construye otro igual enfrente de él, responderá, en mi opinión: «Para que los miembros iguales del edificio se correspondan entre sí».

Porro si pergam quaerere, idipsum cur eligat, dicet hoc decere, hoc esse pulchrum, hoc delectare cernentes; nihil audebit amplius. Inclinatus enim recumbit oculis, et unde pendeat, non intelligit. At ego virum intrinsecus oculatum, et invisibiliter videntem non desinam commonere, cur ista placeant, ut iudex esse audeat ipsius delectationis humanae. Ita enim superfertur illi, nec ab ea tenetur, dum non secundum ipsam, sed ipsam iudicat. Et prius quaeram, utrum ideo pulchra sint, quia delectant, an ideo delectent, quia pulchra sunt. **Hic mihi sine dubitatione respondebitur, ideo delectare, quia pulchra sunt. Quaeram ergo deinceps, quare sint pulchra, et si titubabitur, subiciam, utrum ideo quia similes sibi partes sunt et aliqua copulatione ad unam convenientiam rediguntur.**

Si continúo indagando por qué elige esa simetría, dirá: «Esto es lo armonioso, esto es lo bello, esto deleita a los espectadores». No oirá nada más: tiene los ojos vueltos hacia la tierra, y no sabe cuáles son las causas de las que depende. Pero a un hombre que mira hacia el interior, y que observa las cosas no visibles, yo insistiré en preguntarle por qué le agradan éstas, para que se convierta en juez del propio deleite humano, pues se sobrepone a él de tal manera, sin dejarse dominar, que no lo juzga según sus normas, sino objetivamente. Y primero le preguntaré si las cosas son hermosas porque gustan o si, por el contrario, gustan porque son hermosas. Él, sin dudarlo, me responderá que gustan porque son hermosas. Y después le preguntaré por qué son hermosas, y si titubea, añadiré: «¿Será acaso porque sus partes son semejantes entre sí y gracias a su conveniencia crean la armonía?».

SAN AGUSTÍN, *De vera religione*, XL, 76.

LA BELLEZA DE LA TOTALIDAD

2. Ita ordinantur omnes officiis et finibus suis in pulchritudinem universitatis, ut quod horremus in parte, si cum toto consideremus, plurimum placeat.

2. Así, todos se ordenan, según sus funciones y sus fines, hacia la hermosura del universo, de tal manera que lo que nos disgusta por separado, si lo contemplamos dentro del conjunto, nos agrada muchísimo.

SAN AGUSTÍN, *De vera religione*, XXX, 55.

LA BELLEZA DE LA CONVENIENCIA

3. Sed cum in omnibus artibus convenientia placeat, qua una salva et pulchra sunt omnia, ipsa vero convenientia aequalitatem unitatemque appetat vel similitudine parium partium, vel gradatione disparium...

3. Pero ya que en todas las artes agrada la conveniencia, que por sí sola salva y embellece todo, pero exige a su vez igualdad y unidad, bien en la semejanza de las partes iguales, bien en la proporción de las desiguales...

SAN AGUSTÍN, *De vera religione*, XLI, 77.

LA BELLEZA DEL ORDEN

4. Nihil enim est ordinatum, quod non sit pulchrum.

4. Pues nada hay ordenado que no sea bello.

SAN AGUSTÍN, *Epist. XVIII (P. L. 33, c. 85).*

5. Omnis... pulchritudinis forma unitas.

LA BELLEZA DE LA UNIDAD

5. La unidad es forma de toda hermosura.

SAN AGUSTÍN, *De libero arbitrio,* II, XVI, 42.

6. Intuere coelum et terram et mare et quaecumque in eis vel desuper fulgent, vel deorsum repunt, vel volant, vel natant; formas habent, quia numeros habent: adime illis, haec nihil erunt. A quo ergo sunt, nisi a quo numerus? Quandoquidem in tantum illis est esse, in quantum numerosa esse. Et omnium quidem formarum corporearum artifices homines in arte habent numeros, quibus coaptant opera sua... Quaere deinde artificis ipsius membra quis moveat, numerus erit.

LA BELLEZA DEL NÚMERO

6. Contempla el cielo, la tierra y el mar y todo cuanto hay en ellos, los astros que brillan en el firmamento, los seres que reptan, vuelan o nadan; todos tienen su belleza, porque tienen sus números: quítales éstos y no serán nada. ¿De dónde proceden, pues, sino de donde procede el número, pues participan del ser en tanto participan del número? Incluso los artífices de todas las bellezas corpóreas tienen en su arte números, con los cuales ejecutan sus obras... Busca después cuál es el motor de los miembros del propio artista: será el número.

SAN AGUSTÍN, *De música,* VI, XII, 35.

7. Si ergo quaeramus artem istam rhythmicam vel metricam, qua utuntur, qui versus faciunt, putasne habere aliquos numeros, secundum quos fabricant versus? — Nihil aliud possum existimare. — Quicumque isti sunt numeri praeterire tibi videntur cum versibus an manere? — Manere sane.— Consentiendum est ergo ab aliquibus manentibus numeri praetereuntes aliquos fabricari.

7. En efecto, si analizamos el arte rítmico o métrico que usan los que hacen versos, ¿no piensas que tendrá unos números según los cuales construyen los versos? —No puedo pensar de otra manera. —Cualesquiera que sean estos números, ¿crees que desaparecen con los versos o que permanecen? —Que permanecen, evidentemente. —Luego hay que admitir que a partir de unos números permanentes se crean otros pasajeros.

SAN AGUSTÍN, *De ordine,* II, 15, 42.

8. Hinc est profecta in oculorum opes et terram coelumque collustrans, sensit nihil aliud quam pulchritudinem sibi placere et in pulchritudine figuras, in figuris dimensiones, in dimensionibus numeros.

LA FORMA, LA PROPORCIÓN Y EL NÚMERO

8. De aquí pasó al dominio de la vista y, recorriendo la tierra y el cielo, advirtió que nada le agradaba sino la hermosura, y en la hermosura las formas, y en las formas las proporciones, y en las proporciones los números.

SAN AGUSTÍN, *De natura boni*, 3 (P. L. 42, c. 554).

9. Omnia enim quanto magis moderata, speciosa, ordinata sunt, tanto magis utique bona sunt; quanto autem minus moderata, minus speciosa, minus ordinata sunt, minus bona sunt. Haec itaque tria, modus, species et ordo, ut de innumerabilibus taceam, quae ad ista tria pertinere monstrantur; haec ergo tria, modus, species, ordo, tamquam generalia bona sunt in rebus a Deo Factis, sive in spiritu, sive in corpore... Haec tria ubi magna sunt, magna bona sunt; ubi parva sunt, parva bona sunt; ubi nulla sunt, nullum bonum est.

LA MODERACIÓN, LA FORMA Y EL ORDEN

9. Todas las cosas son tanto mejores cuanto más moderadas, hermosas y ordenadas son, y tanto menos buenas cuanto menos moderadas, menos hermosas y menos ordenadas. Así pues, estas tres cosas, la moderación, la forma y el orden —y no nombro otras innumerables cualidades que claramente se reducen a estas tres—, estas tres cosas, pues, la moderación, la forma y el orden, son como bienes generales en todos los seres creados por Dios, en el espíritu o en el cuerpo... Allí donde se encuentran estas tres cualidades en alto grado, hay grandes bienes; donde son pequeñas, hay bienes pequeños; donde faltan, no hay ningún bien.

SAN AGUSTÍN, *De musica*, VI, 10, 26.

10. Quid est quod in sensibili numerositate diligimus? Num aliud praeter parilitatem quandam et aequaliter dimensa intervalla? An ille pyrrhichius pes, sive spondeus, sive anapaestus, sive dactylus, sive proceleusmaticus, sive dispondeus nos aliter delectaret, nisi partem suam parti alteri aequali divisione conferret?

LA BELLEZA DE DIMENSIONES IGUALES

10. ¿Qué es lo que nos agrada en el ritmo sensible sino cierta semejanza y los intervalos de dimensiones iguales? ¿O el pirriquio, el espondeo, el anapesto, el dáctilo, el proceleusmático y el dispondeo nos deleitan por otra razon que no sea la igual dimensión de sus dos partes?

SAN AGUSTÍN, *De musica*, VI, 12, 38.

11. Num possumus amare nisi pulchra... Haec igitur pulchra numero placent, in quo iam ostendimus aequalitatem appeti. Non enim hoc tantum in ea pulchritudine, quae ad aures pertinet atque in motu corporum est, invenitur, sed in ipsis etiam visibilibus formis, in quibus iam usitatius dicitur pulchritudo. An aliud quam aequalitatem numerosam esse arbitraris cum paria paribus bina membra respondent?... Quid ergo aliud in luce et coloribus, nisi quod nostris oculis congruit, appetimus... In his ergo cum appetimus convenientia pro na-

LA BELLEZA DE LA «IGUALDAD NUMÉRICA»

11. ¿Acaso podemos amar otra cosa sino lo bello..? En efecto, las cosas bellas agradan por el número, en el cual ya hemos demostrado que se busca la igualdad. Y ésta no se encuentra sólo en la belleza que llega a los oídos y reside en el movimiento de los cuerpos, sino también en las propias formas visibles, en las cuales ya es más usual hablar de belleza. ¿O piensas que la igualdad numérica consiste en otra cosa sino en la correspondencia dos a dos de miembros iguales..? Luego, ¿qué buscamos en la luz y los colores sino lo que agrada a nuestros ojos..? Cuando buscamos en ellos la conveniencia, según nuestra medida de la naturaleza, y rechazamos la

turae nostro modo et inconvenientia respuimus... nonne hic etiam quodam aequalitatis iure laetamur?... Hoc in odoribus et saporibus et in tangendi sensu animadvertere licet... nihil enim est horum sensibilium quod nobis non aequalitate aut similitudine placeat. Ubi autem aequalitas aut similitudo, ibi numerositas: nihil est quippe tam aequale aut simile quam unum et unum.

inconveniencia... ¿acaso no nos agrada también entonces por un vínculo de igualdad..? Esto se puede apreciar en el olfato, el sabor y el sentido del tacto...: en efecto, no es nada propio de estos sentidos lo que nos agrada por su igualdad o semejanza. Ahora bien, donde hay igualdad o semejanza, allí hay armonía: y realmente, no existe nada tan igual y semejante como lo uno y lo uno.

SAN AGUSTÍN, *De civitate Dei*, XI, 18.

12. Contrariorum oppositione saeculi pulchritudo componitur.

12. La hermosura del mundo resulta de la oposición de los contrarios.

SAN AGUSTÍN, *De ordine*, I, 7, 18.

13. Ita quasi ex antithetis quodammodo... id est ex contrariis, omnium simul rerum pulchritudo figuratur.

13. Así, como en ciertas antítesis... —es decir, a partir de los contrarios—, se produce la belleza de todos los elementos a un tiempo.

SAN AGUSTÍN, *De civitate Dei*, XXII, 19.

LA DEFINICIÓN ANTIGUA DE LA BELLEZA

14. Omnis... corporis pulchritudo est partium congruentia cum quadam coloris suavitate.

14. Toda la belleza del cuerpo consiste en la proporción adecuada de las partes, acompañada de un colorido agradable.

SAN AGUSTÍN, *Confesiones*, IV, 13.

LA BELLEZA Y LA CONVENIENCIA

15. Quid est ergo pulchrum? Et quid est pulchritudo?... Et animadvertebam et videbam in ipsis corporibus aliud esse quasi totum et ideo pulchrum, aliud autem quod ideo deceret, quoniam apte accomodaretur alicui, sicut pars corporis ad universum suum, aut calciamentum ad pedem.

15. ¿Qué es lo bello? Y ¿qué es la belleza..? Y notaba yo y veía que en los propios cuerpos una cosa era el conjunto, como tal hermoso, y otra lo que era conveniente por adaptarse adecuadamente a alguna cosa, como una parte del cuerpo respecto al conjunto de éste, o el calzado respecto al pie.

SAN AGUSTÍN, *De vera religione*, XXXI, 57.

LA RAZÓN ES EL JUEZ DE LO BELLO

16. Summa aequalitate delector, quam non oculis corporis sed mentis intueor, quapropter tanto meliora esse

16. Me deleito en la suma igualdad, que no percibo con los ojos del cuerpo, sino con los de la mente; por lo cual juzgo que son

iudico, quae oculis cerno, quanto pro sua natura viciniora sunt iis, quae animo intelligo. Quare autem illa ita sint, nullus potest dicere.

tanto mejores las cosas que percibo con los ojos cuanto más se aproximan segun su naturaleza a las que percibo con el espíritu. Ahora bien, por qué es así, nadie puede decirlo.

SAN AGUSTÍN, *De vera religione*, XXXII, 60.

Unde illam nosti unitatem, secundum quam iudicas corpora, quam nisi videres, iudicare non posses, quod eam non impleant: si autem his corporeis oculis eam videres, non vere diceres, quamquam eius vestigio teneantur, longe tamen ab ea distare? Nam istis oculis corporeis non nisi corporalia vides: mente igitur eam videmus.

¿Cómo conoces aquella unidad según la cual juzgas los cuerpos, pues si no la ves, no puedes juzgar que no la consiguen perfectamente; y si la vieras con los ojos corporales, no dirías ciertamente que, aunque conservan una huella de ésta, sin embargo, distan mucho de ella? Pues con los ojos corporales no ves sino las cosas corporales: así pues, la vemos con la mente.

SAN AGUSTÍN, *De musica*, VI, 10, 28.

17. Quaerit ergo ratio et carnalem animae delectationem, quae iudiciales partes sibi vindicabat, interrogat, cum eam in spatiorum temporalium numeri aequalitas mulceat, utrum duae syllabae breves quascumque audierit vere sint aequales.

17. Luego la razón busca también el deleite carnal del alma, que se atribuían los sentidos, y se pregunta, cuando la igualdad numérica en una secuencia temporal le agrada, si dos sílabas breves que ha oído son realmente iguales.

SAN AGUSTÍN, *de musica*, VI, 2, 2-5.

CINCO TIPOS DE RITMO

18. Responde, si videtur, cum istum versum pronuntiamus „Deus creator omnium", istos quattuor iambos quibus constat... ubinam esse arbitreris, id est in sono tantum qui auditur, an etiam in sensu audientis qui ad aures pertinet, an in actu etiam pronuntiantis, an quia notus versus est, in memoria quoque nostra hos numeros esse fatendum est?... vellem jam quaerere, quod tandem horum quattuor generum praestantissimum judices, nisi arbitrarer... apparuisse nobis quintum genus, quod est in ipso naturali iudicio sentiendi, cum delectamur parilitate numerorum vel cum in eis peccatur, offendimur... Ego vero ab illis omnibus hoc genus

18. Responde a esto, por favor: cuando pronunciamos el verso *Deus creator omnium*, estos cuatro yambos que lo componen... ¿dónde piensas que están, a saber: en el sonido que se oye, o en el sentido auditivo del que escucha, o en el acto del que lo pronuncia, o, puesto que el verso es conocido, hay que admitir que estos números están en nuestra memoria..? Me gustaría preguntarte ya cuál de estos cuatro tipos consideras el más importante, si no pensara... que aparece ante nosotros un quinto tipo, que existe en el propio intelecto natural de los sentidos, cuando nos deleitamos con la semejanza de los números o nos disgustamos si se atenta contra ella... Pero yo pienso que de todos ellos hay que distinguir este tipo, supuesto que uno es sonar, que se atribuye al cuerpo, otro oír, que

distinguendum puto, siquidem aliud est sonare, quod corpori tribuitur, aliud audire, quod in corpore anima de sonis patitur, aliud operari numeros vel productius vel correptius, aliud ista meminisse, aliud de his omnibus vel annuendo vel abhorrendo quasi quodam naturali iure ferre sententiam.

afecta al alma de los sonidos en el cuerpo, otro producir ritmo, ya alargando las sílabas ya acortándolas, otro recordar éstas, y otro juzgar todos estos tipos, aceptándolos o rechazándolos como si fuera un derecho natural.

SAN AGUSTIN, *De musica,* VI, 6, 16.

Quinque genera numerorum... vocentur ergo primi iudiciales, secundi progressores, tertii occursores, quarti recordabiles, quinti sonantes.

Hay cinco tipos de ritmos... Los primeros se llaman *iudiciales,* los segundos *progressores,* los terceros *occursores,* los cuartos *recordabiles,* y los quintos *sonantes.*

SAN AGUSTÍN, *De musica,* VI, 11, 30.

LA BELLEZA DE LA TOTALIDAD

19. Quoniam si quis, verbi gratia, in amplissimarum pulcherrimarumque aedium uno aliquo angulo tamquam statua collocetur, pulchritudinem illius fabricae sentire non poterit, cuius et ipse pars erit. Nec universi exercitus ordinem miles in acie valet intueri. Et in quolibet poëmate si quanto spatio syllabae sonant, tanto viverent atque sentirent, nullo modo illa numerositas et contexti operis pulchritudo eis placeret, quam totam perspicere atque approbare non possunt, cum de ipsis singulis praetereuntibus fabricata esset atque perfecta.

19. Puesto que si alguien, por ejemplo, se colocara en una esquina de los templos más amplios y más hermosos, como una estatua, no podría percibir la belleza de esta construcción, de la cual él mismo formaría parte. Ni el soldado en el campo de batalla puede ver el orden de todo el ejército. Y si las sílabas que suenan en cualquier poema vivieran y sintieran por algún tiempo, no disfrutarían en absoluto de la belleza y la armonía del contexto, pues no podrían sentirla y apreciarla en su totalidad, aunque se construye y perfecciona con la sucesión de cada una de ellas.

SAN AGUSTIN, *De natura boni,* 14-17 (P. L. 42, c. 555-6).

LA FEALDAD

20. In omnibus quaecumque parva sunt, in maiorum comparatione contrariis nominibus appellantur: sicut in hominibus forma quia maior est pulchritudo, in ejus comparatione simiae pulchritudo deformitas dicitur: et fallit imprudentes, tanquam illud sit bonum et hoc malum; nec intendunt in corpore simiae modum proprium, paritatem ex utroque latere membrorum, concordiam partium, incolumitatis custodiam, et cetera quae persequi longum est.

20. En todos los bienes hay algunos de orden inferior que, al compararlos con los de orden superior, reciben nombres opuestos: así, en comparación con la forma del hombre, cuya belleza es mayor, la belleza de la mona recibe el nombre de fealdad: y esto hace que los ignorantes se equivoquen, juzgando que aquélla es un bien, y ésta un mal; no piensan en la medida que es adecuada en el cuerpo de la mona, la proporción de sus miembros, la simetría de las partes, el cuidado de su conservación y otros detalles que sería muy largo describir.

Cuique naturae non est malum nisi minui bono.

La naturaleza no participa del mal sino en cuanto disminuye el bien que posee.

SAN AGUSTÍN, *Contra epistolam Manichaei*, 34 (P. L. 42, c. 199).

Natura nunquam sine aliquo bono.

La naturaleza nunca carece de algún bien.

SAN AGUSTÍN, *Confesiones*, X, 34.

LA BELLEZA DE DIOS

21. Pulchras formas et varias, nitidos et amoenos colores amant oculi. Non teneant haec animam meam; teneat eam Deus, qui fecit haec, bona quidem valde, sed ipse est bonum meum... Quam innumerabilia, variis artibus et opificiis, in vestibus, calceamentis, vasis, et cuiuscemodi fabricationibus, picturis etiam diversisque figmentis atque his usum necessarium atque modèratum et piam significationem longe transgredientibus, addiderunt homines ad illecebras oculorum... pulchra traiecta per animas in manus artificiosas, ab illa pulchritudine veniunt, quae super animas est, cui suspirat anima mea die ac nocte. Sed pulchritudinum exteriorum operatores et sectatores inde trahunt adprobandi modum, non autem inde trahunt utendi modum.

21. Aman los ojos las formas bellas y variadas, los colores claros y agradables. No posean estas cosas mi alma: poséala Dios, que ciertamente hizo estas cosas muy buenas, pero mi bien es Él... Cuán innumerables cosas, con variadas artes y elaboraciones, en vestidos, calzados, vasos y productos semejantes, en pinturas y diversas invenciones que van mucho más allá del uso necesario y conveniente y de la significación religiosa, han añadido los hombres a los atractivos de los ojos... Las bellezas que a través del alma pasan a las manos del artista proceden de aquella hermosura que está por encima de las almas, por la cual suspira mi alma día y noche. Pero los artífices y seguidores de las bellezas externas toman de allí su criterio de aprobación, y sin embargo no toman de allí el modo de usarlas.

SAN AGUSTÍN, *De vera religione*, XXXII, 60.

LOS VESTIGIOS DE LA BELLEZA

22. Quis non admonitus videat neque ullam speciem, neque ullum omnino esse speciem corpus, quod non habeat unitatis qualecumque vestigium, neque quantumvis pulcherrimum corpus, cum intervallis locorum necessario aliud alibi habeat, posse adsequi eam quam sequitur unitatem?

22. ¿Qué observador avisado no ve que no existe forma ni absolutamente cuerpo alguno que carezca de cierto vestigio de unidad, y que ni el cuerpo más hermoso, aunque tenga sus miembros repartidos adecuadamente en intervalos de lugar, puede lograr la unidad a que aspira?

SAN AGUSTÍN, *De vera religione*, XXII, 43.

LA CREACION ES SUPERIOR A LO CREADO

23. Itaque, ut nonnulli perversi magis amant versum quam artem ipsam qua conficitur versus, quia plus se auribus quam intelligentiae dediderunt.

23. Así pues, como algunos aman más el verso que el arte con que se construye, porque están más atentos al oído que a la inteligencia...

SAN AGUSTÍN, *Soliloquia*, II, 10, 18.

24. Quia scilicet aliud est falsum esse velle, aliud verum esse non posse. Itaque ipsa opera hominum velut comoedias aut tragoedias, aut mimos, et id genus alia possumus operibus pictorum fictorumque coniungere. Tam enim verus esse pictus homo non potest, quamvis in speciem hominis tendat, quam illa quae scripta sunt in libris comicorum. Neque enim falsa esse volunt aut ullo appetitu suo falsa sunt; sed quadam necessitate quantum fingentis arbitrium sequi potuerunt. At vero in scaena Roscius voluntate falsa Hecuba erat, natura verus homo; sed illa voluntate etiam verus tragoedus, eo videlicet quo implebat institutum; falsus autem Priamus eo quod Priamum assimilabat, sed ipse non erat.

Ex quo iam nascitur quiddam mirabile... haec omnia inde esse in quibusdam vera, unde in quibusdam falsa sunt, et ad suum verum hoc solum eis prodesse, quod ad aliud falsa sunt... Quo pacto enim iste, quem commemoravi, verus tragoedus esset, si nollet esse falsus Hector..? aut unde vera pictura esset, si falsus equus non esset?

LA FICCION Y LA VERDAD EN EL ARTE

24. Porque una cosa es querer ser falso, y otra no poder ser verdadero. Así pues, las obras humanas, como comedias, tragedias, farsas y otras de este género, podemos asimilarlas a las obras de los pintores y escultores. En efecto, tan imposible es que sea verdadero un hombre pintado, aunque imite la forma del hombre, como lo que está escrito en los libros de los cómicos. Y estas cosas no intentan ser falsas ni por alguna tendencia suya lo son, sino por cierta necesidad de poder seguir la imaginación del artista. Ahora bien, Roscio en el escenario representaba voluntariamente a una falsa Hécuba, siendo por naturaleza un verdadero hombre; pero por aquella voluntad resultaba un verdadero actor, precisamente porque lo imitaba bien; ahora bien, era un falso Príamo, porque se parecía a él, sin serlo en realidad.

De donde resulta algo maravilloso... todas estas cosas son verdaderas en algunos en tanto son falsas en otros, y con respecto a su verdad, sólo les sirve el ser falsas en relación a lo demás... En efecto, ¿cómo podría ser éste que he mencionado un verdadero actor, si no consintiera en ser un falso Héctor..? O ¿cómo podría ser una verdadera pintura, si no fuera un falso caballo?

SAN AGUSTÍN, *Confesiones*, IV, 13.

25. Amabam pulchra inferiora et ibam in profundum et dicebam amicis meis: Num amamus aliquid nisi pulchrum?

EL ESTETICISMO

25. Yo amaba la belleza de rango inferior y caminaba hacia el abismo y decía a mis amigos: «¿Acaso amamos algo fuera de lo bello?».

SAN AGUSTÍN, *In Joannis Evangelium*, tract. XXIV, cap., 2 (P. L. 35, c. 1593).

26. Sed quemadmodum si litteras pulchras alicubi inspiceremus, non nobis sufficeret laudare scriptoris articulum, quoniam eas pariles, aequales decorasque fecit, nisi etiam legeremus quid nobis per illas indicaverit: ita factum hoc qui tantum inspicit, dele-

RELACION ENTRE LA LITERATURA Y LA PINTURA

26. Pero así como, si viéramos en algún sitio unas letras hermosas, no sería suficiente que alabáramos el arte del escritor por hacerlas semejantes, proporcionadas y hermosas, si no leyéramos lo que a través de ellas nos indicó, del mismo modo el que sólo mira este hecho desde fuera se deleita con su belleza

ctatur pulchritudine facti ut admiretur artificem: qui autem intelligit, quasi legit. Aliter enim videtur pictura, aliter videntur litterae. Picturam cum videris, hoc est totum vidisse, laudare: litteras cum videris, non hoc est totum; quoniam commoneris et legere.

hasta admirar al artífice, pero el que lo entiende es como el que lee. Una pintura se ve de manera distinta a una escritura. Cuando ves una pintura, ya lo has visto todo, ya lo has alabado todo: cuando ves letras, no es todo verlas, pues intentarás también leerlas.

2. CONDICIONES DEL FUTURO DESARROLLO

A. Condiciones políticas

1. Destrucción de la cultura antigua. En la primera mitad del siglo VI, todos los territorios de lo que antes fuera el Imperio Romano se hallaron en manos de nuevas tribus belicosas. Italia fue denominada por los ostrogodos; España, por los visigodos; Galia, por los francos; Africa del Norte, por los vándalos y Britania, por los anglosajones. La invasión de aquellas tribus acarreó la destrucción de los pueblos antiguos, de sus bienes materiales y su cultura, marcando de este modo una línea divisoria entre dos eras.

Al hablar de la España de la época, San Isidoro de Sevilla, en su *Historia Gothorum,* escribió: «En el año 408, los vándalos, alanos y suevos que invadieron la Península, realizaron cruentas incursiones por todo el país, sembrando muerte entre sus habitantes y asolando los poblados; saquearon las tierras y agotaron sus reservas hasta tal punto que el pueblo hambriento devoraba carne humana, las madres se comían a sus hijos y las bestias salvajes amenazaban la vida de los supervivientes».

Asimismo, al describir las luchas de Justiniano con los ostrogodos en Italia (536-554), Procopio, en *De bello gothico* escribe que la gente se moría de máxima extenuación y los animales, que se alimentaban de carroña, sólo encontraban los huesos y las pieles resecas. Y Beda, en su *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* describe así la Britania invadida en el 449 por los anglos: «Los edificios públicos y privados fueron destruidos y los soberanos, junto con su pueblo, caían víctimas de la espada y del fuego, y ya no quedaba nadie que pudiera enterrar a los que eran cruelmente asesinados».

En semejantes condiciones, poco pudo conservarse de la antigua cultura material y menos aún de la intelectual. Perduraron tan sólo unas cuantas reliquias, y prácticamente hubo que empezarlo todo desde el principio. Seguramente no fueron aquéllas unas condiciones favorables para el desarrollo del pensamiento estético, aunque es verdad que la cultura renació con relativa rapidez. En el siglo VII, San Isidoro ya pudo escribir que «la gloriosa tribu de los godos, tras numerosas victorias... entre coronas reales y grandes riquezas, goza de tranquila felicidad». Desgraciadamente, nuevas tempestades derribarían pronto aquella «tranquila felicidad» de que la Edad Media no había de disfrutar.

La cultura de los invasores era totalmente distinta a la de griegos y romanos. Estos vivían en comunidades familiares, sin una clara división entre las clases sociales, careciendo de esclavos y en el seno de una cultura de carácter rural que desconocía el ámbito de la ciudad. Su cultura, tan diferente, era en realidad muy inferior a la greco-romana y pertenecía, prácticamente, a la protohistoria. Su erudicción, sus ne-

7. Los artistas medievales, arquitectos y pintores, aprovechaban las ideas matemáticas-estéticas de Platón desconociendo, la mayoría de ellos, a su autor, a diferencia de los estéticos eruditos quienes, a partir del siglo XII, lo hicieron ya con pleno conocimiento de causa. En especial los teólogos de Chartres eran muy versados en historia y conocían la obra de Platón. [a] Estos especulaban sobre su idea de lo bello y meditaban acerca de la armonía musical y arquitectónica del cosmos, construido por el divino arquitecto conforme a reglas geométricas. De sus especulaciones geométrico-teológicas extrajeron también ciertas conclusiones concernientes a las artes: el arte —decían éstos— no puede transgredir el orden cósmico, por lo que debe emplear las mismas proporciones matemáticas que rigen en la naturaleza.

Tanto el arte medieval como su teoría tuvieron, por tanto, en la mayoría de los casos, un carácter religioso. Pero dentro de aquel marco había también sitio para las posturas estéticas, la búsqueda de la belleza y la admiración de lo bello. La Edad Media se mostró siempre convencida de que el arte estaba sujeto a leyes universales, y de que debía atenerse a la verdad y ponerse al servicio del orden moral, sometiéndose a las leyes matemáticas que rigen en el mundo. Pero aun así, como ya hemos razonado, hubo también lugar para la libre creación del artista. Como lo dijo Durand de Saint Pourçain la escenas de la *Biblia* podían ser representadas según mejor les parecía a los pintores. [26]

J. TEXTOS DE LA TEORÍA MEDIEVAL DE LAS ARTES PLÁSTICAS

TEÓFILO PRESBÍTERO, *Schedula diversarum artium*, Lib. I praef. (Ilg. o. 9-11)

1. Illic invenies quicquid in diversorum colorum generibus et mixturis habet Graecia; quicquid in electrorum operositate sive nigelli varietate novit Tuscia, quicquid ductili vel fusili, seu interrasili opere distinguit Arabia; quicquid in vasorum diversitate, seu gemmarum ossiumve sculptura decorat Italia; quicquid in fenestrarum pretiosa varietate diligit Francia; quicquid in auri, argenti, cupri et ferri, lignorum lapidumque subtilitate sollers laudat Germania.

LOS AMPLIOS HORIZONTES DEL ARTE

1. Allí encontrarás lo que en los diversos tintes de colores y en las mezclas posee Grecia; lo que en el trabajo de ámbar o en la variedad del negro conoce Toscana; lo que en el moldeado, la fundición o el cincelado matiza Arabia; lo que en la diversidad de vasijas o en la escultura de piedras y marfiles adorna Italia; lo que en la fastuosa variedad de ventanas escoge Francia; lo que en la finura de oro, la plata, el cobre y el hierro, la madera y la piedra alaba la ingeniosa Germania.

LIBER DE MIRACULIS S. JACOBI, v. IV, p. 16, entre 1074 y 1139 (ed. P. Fita, 1881)

2. In eadem vero ecclesia nulla scissura vel corruptio invenitur; mira-

LAS VIRTUDES DE LA ARQUITECTURA

2. En esta iglesia no hay ninguna grieta o rotura; está maravillosamente construida: es

[a] O. V. Simson, «*Wirkungen des christlichen Platonismus auf die Entstehung der Gotik*», en el trabajo colectivo: *Humanismus, Mystik und Kunst in der Welt des Mittelalters*, ed. J. Koch, 1953. *Ido The Gothic Cathedral, Origins of the Gothic Architecture and the Mediaeval Concept of Order*, 1956.

biliter operatur; magna, spatiosa, clara; magnitudine condecenti, latitudine, longitudine et altitudine congruenti; miro et ineffabili opere habetur. Quae etiam dupliciter velut regale palatium operatur. Qui enim sursum per naves palatii vadit, si tristis ascendit, visa optima pulchritudine ejusdem templi, laetus et gavisus efficitur.

grande, espaciosa y clara, del tamaño adecuado, con la proporción precisa de anchura, longitud y altura; obra de admirable e inexpresable factura. Está construida en dos cuerpos, como un palacio real. En efecto, el que asciende por las naves del palacio, si sube triste, al ver la perfecta belleza de este templo, se vuelve alegre y contento.

JAN DLUGOS, *Historiae Polonicae* I
(ed. A. Przezdziecki, 1973, v. I, p. 70)

EL PODER DE LA BELLEZA

2a. Principatus Polonorum gubernacula unicae filiae Gracci, quae Wanda, quod hamus in Latino sonat, nominabatur, Polonorum universali consensu delata sunt... Accedebat formae tantus decor et omnium lineamentorum tam venusta speciositas, ut omnium intuentium in se mentes affectionesque solo aspectu converteret, natura dotis suae munera prodiga largitate in illa effundente. Unde et ab ipsa formae pulchritudine id nomen nacta erat, cum rutilantia speciei suae singulos quasi hamo in sui amorem admirationemque converteret, venusto vultu, aspectu decoro, eloquens in verbis atque omni pulchritudine composita, auditoribus dulce praebebat alloquium.

2a. El gobierno del principado de Polonia fue entregado por acuerdo general de los polacos a la única hija de Krakus, llamada Wanda, que suena como en latín *hamus* («anzuelo»)... Se sumaba a su belleza tanto encanto y tanta graciosa hermosura, que bastaba su presencia para atraer hacia sí el espíritu y los sentimientos de todos los que la miraban, pues la naturaleza había derramado en ella con gran generosidad los encantos de sus dones. Por esta razón, por el encanto de su belleza, le habían puesto este nombre al nacer, pues el resplandor de su hermosura, como un anzuelo, despertaba en todos amor y admiración, gracias a su hermoso rostro y su encantadora sonrisa; dotada de elocuencia y de una belleza perfecta, ofrecía una dulce conversación a quienes la escuchaban.

CHRONICON S. BENIGNI DIVIONENSIS, entre los años 1001 y 1031
(Mortet, p. 26)

EL SIMBOLISMO DE LAS FORMAS

3. Cujus artificiosi operis forma et subtilitas non inaniter quibusque minus edoctis ostenditur per litteras: quoniam multa in eo videntur mystico sensu facta, quae magis divinae inspirationi quam alicuius debent deputari peritiae magistri.

3. La forma de esta obra artística y su finura se manifiesta, no en vano y para algunos poco versados, a través de la escritura: porque muchos de sus elementos tienen sentido místico y deben hacer pensar más en la inspiración divina que en la habilidad de un artista.

PIERRE DE ROISSY, *Manuale de mysteriis ecclesiae* (Mortet-Deschamps, p. 185)

4. Lapides quadrati significant quadraturam virtutum in sanctis quae

4. Los sillares cuadriláteros simbolizan las cuatro virtudes que poseen los santos:

sunt: temperantia, justitia, fortitudo, prudentia.

templanza, justicia, fortaleza y prudencia.

GUILLAUME DURANDO, *Rationale Divinorum Officiorum*, I, 3, 21 y 22

5. Flores et arbores cum fructibus (in ecclesiis depinguntur) ad representandum fructum bonorum operum ex virtutum radicibus prodeuntium. Picturarum autem varietas virtutum varietatem designat... Virtutes vero in mulieris specie depinguntur: quia mulcent et nutriunt. Rursus per caelaturas, quae laquearia nominantur, quae sunt ad decorem domus, simpliciores Christi famuli intelliguntur, qui ecclesiam non doctrina, sed solis virtutibus ornant.

5. En las iglesias se pintan flores y árboles con frutos para representar el fruto de las buenas acciones que se desprenden de las virtudes. Las diversas pinturas simbolizan las diversas virtudes... Pero las virtudes se representan bajo la forma de una mujer, porque son dulces y nutricias. Por el contrario, a través de los grabados, que reciben el nombre de artesonados y sirven para decorar la casa, se alude a los siervos más sencillos de Cristo, que adornan la iglesia no por su doctrina sino únicamente por sus virtudes.

GESTA ABBATUM TRUDINENSIUM, años 1055-58 (P. L. 173, c. 318, Mortet, p. 157)

6. Erat... hujus ecclesiae fabrica, ut de ipsa sicut de bene consummatis ecclesiis congrue secundum doctores diceretur, quod ad staturam humani corporis esset formata. Nam habebat et adhuc habere cernitur, cancellum, qui et sanctuarium, pro capite et collo, chorum stallatum pro pectoralibus, crucem ad utraque latera ipsius chori duabus manibus seu alis protensam pro brachiis et manibus, navem vero monasterii pro utero, et crucem inferiorem aeque duabus alis versus meridiem et septentrionem expansam pro coxis et cruribus.

6. La construcción de esta iglesia era como la de las iglesias que los entendidos consideran bien acabadas, porque estaba realizada a semejanza del cuerpo humano. En efecto, tenía —y todavía puede verse—, una celosía, que es el santuario, a semejanza de la cabeza y el cuello; el coro dividido en casillas, como el torso; el crucero, a ambos lados del coro, alargándose en dos pasillos o alas, como los brazos y las manos; la nave del convento, como el seno; la nave inferior, igualmente extendida en dos alas, hacia el sur y hacia el norte, como los muslos y las piernas.

HONORIO DE AUTUN, *De gemma animae*, I, 141 (Mortet-Deschamps, p. 16; P. L. 172, c. 588)

MÚLTIPLES DESIGNIOS DEL ARTE

7. Corona ob tres causas in templo suspenditur: una — quod ecclesia per hoc decoratur, cum ejus luminibus illuminatur; alia — quod ejus visione admonetur, quia hi coronam vitae et lumen gaudii percipiunt, qui hic

7. La corona está colgada en el templo por tres motivos: para adornar la iglesia, al iluminarla con su luz; para exhortar a los que la contemplan a servir a Dios con devoción, pues ven en ella la coronación de la vida y el resplandor del gozo; y para traer a nuestra

Deo devote serviunt; tertia — ut caelestis Hierusalem nobis ad memoriam revocetur, ad cujus figuram facta videtur.

memoria la divina Jerusalén, cuya forma parece imitar.

CRÓNICA DEL OBISPADO DE LE MANS, entre los años 1145 y 1187 (mortet, p. 166)

LOS FUERTES EFECTOS EJERCIDOS POR EL ARTE

8. Imagines tamen ibi pictae (in capella), ingenio admirabili viventium speciebus expressius confortatae intuentium non solum oculos, sed etiam intellectum depredantes, intuitus eorum in se adeo convertebant, ut ipsi suarum occupationum obliti in eis delectarentur.

8. Las imágenes pintadas en la capilla, animadas con admirable talento por los rasgos más expresivos de los seres vivos, fascinan no sólo la vista sino también el espíritu de los espectadores, y atraen su atención hasta tal punto que, deleitándose en ellas, se olvidan de sus problemas.

CRÓNICA DE LA ABADÍA ST. GERMAIN D'AUXERRE, s. XVII, años 1251-78 (Mortet-Deschamps, p. 76)

Aedificiorum jucunda amoenitas hominis corporea sustentat et recreat, corda laetificat et confortat.

El gracioso encanto de los edificios sostiene y recrea los sentidos del hombre, alegra y reconforta los corazones.

GUIBERT DE NOGENT (de Novigento), *De vita sua*, I, 2 (P. L. 156, c. 840)

EL VALOR ARTÍSTICO Y RELIGIOSO DEL ARTE

9. Laudatur itaque in idolo cujuslibet materiei partibus propriis forma conveniens, et licet idolum ab Apostolo, quantum spectat ad fidem, nil appellatur (I Cor. VIII, 4), nec quidpiam profanius habeatur, tamen illa membrorum apta deductio non abs re laudatur.

9. Así pues, se alaba en una estatua de cualquier material la proporción adecuada de sus partes; y, aunque el Apóstol no habla de la estatua, ya que su objetivo es la fe, ni la considera algo profano, sin embargo, la proporción y falta de simbolismo de los miembros no es en sí digna de alabanza.

ANNALES ORDINIS CARTUSIENSIS, s. XL (L. 143, c. 655, Mortet, p. 357)

EN CONTRA DEL ARTE DECORATIVO

10. De ornamentis. Ornamenta aurea vel argentea, praeter calicem et calamum, quo sanguis Domini sumitur, in ecclesia non habemus; pallia tapetiaque relinquimus.

10. Sobre los ornamentos. No tenemos en la iglesia ornamentos dorados o planteados, excepto el cáliz y la bandeja donde se recoge la sangre del Señor; renunciamos a los mantos y los tapices.

INSTITUTA GENERALIS CAPITULI CISTERCIENSIS, del año 1138, art. 20 (Nomast. Cist. 1892, p. 217)

11. Sculpturae vel picturae in

11. Prohibimos que haya esculturas o

ecclesiis nostris seu in officinis aliquibus monasterii, ne fiant, interdicimus: quia dum talibus intenditur, utilitas bonae meditationis vel disciplina religiosae gravitatis saepe neglegitur; cruces tamen pictas, quae sunt ligneae, habemus.

pinturas en nuestras iglesias o en algunas habitaciones del convento, pues al contemplarlas se olvida muchas veces la conveniencia de la buena meditación y la disciplina de la autoridad religiosa. Sin embargo, tenemos cruces pintadas, que son de madera.

ESTATUTO DE LA ORDEN DE HERMANOS MENORES del año 1260 (Mortet-Deschamps, p. 285)

12. Cum autem curiositas et superfluitas directe obviet pauperitati, ordinamus quod edificiorum curiositas in picturis, celaturis, fenestris, columnis et hujusmodi, aut superfluitas in longitudine, latitudine et altitudine secundum loci conditionem arctius evitetur. ... Campanile ecclesiae ad modum turris de cetero nusquam fiat; item fenestrae vitreae ystoriatae vel picturatae de cetero nusquam fiant, excepto quod in principali vitrea, post maius altare chori, haberi possint imagines Crucifixi, beatae Virginis, beati Joannis, beati Francisci et beati Antonii tandem.

12. Ya que la afectación y el lujo se oponen claramente a la pobreza, ordenamos que se evite con más severidad la afectación en pinturas, grabados, ventanas, columnas, etc., y el exceso en longitud, anchura y altura, de acuerdo con la condición del lugar... Que no se construya nunca en adelante el campanario de la iglesia en forma de torre; asimismo, que no haya nunca en adelante ventanas de vidrio con representaciones o colores, excepto en la vidriera principal, detrás del altar mayor del coro, donde puede haber imágenes de Cristo crucificado, la Santa Virgen, San Juan, San Francisco y San Antonio.

DIALOGUS INTER CLUNIASENSEM MONACHUM ET CISTERTIENSEM (Martène-Durand, c. 1584)

13. Pulchrae picturae, variae caelaturae, utraeque auro decoratae, pulchra et pretiosa pallia, pulchra tapetia, variis coloribus depicta, pulchrae et preciosae fenestrae, vitreae saphiratae, cappae et casulae aurifrigiatae, calices aurei et gemmati, in libris aureae litterae. Haec omnia non necessarius usus, sed oculorum concupiscentia requirit.

13. Bellas pinturas y esculturas diversas decoradas con oro, bellos y lujosos mantos, bellos tapices pintados con profusión de colores, bellas y lujosas ventanas, vidrieras con zafiros, tocados y sepulcros adornados con galones, cálices de oro y piedras preciosas, y libros de letras doradas. Todo esto no es fruto de la necesidad, sino de la codicia de los ojos.

PEDRO ABELARDO, *Epistola octava ad Heloisam* (Cousin, I, 179; Mortet-Deschamps, p. 44)

14. Oratorii ornamenta necessaria sint, non superflua; munda magis quam pretiosa. Nihil igitur in eo de

14. Que los ornamentos de la casa de oración sean los necesarios, no superfluos; sencillos antes que lujosos. Así, que no haya en

auro vel argento compositum sit praeter unum calicem argenteum, vel plures etiam si necesse sit. Nulla de serico sint ornamenta, praeter stolas aut phanones. Nulla in eo sint imaginum sculptilium.

ella nada de oro o plata, excepto un cáliz de plata —o incluso varios, si fuera necesario—. Que no haya ningún ornamento de seda, excepto las estolas o túnicas. Que no haya en ella ninguna imagen esculpida.

HUGO DE FOUILLOI, *De claustro animae*, II, 4 (P. L. 176, c. 1019)

15. O mira, sed perversa delectatio!... Aedificia fratrum non superflua sint, sed humilia; non voluptuosa, sed honesta. Utilis est lapis in structura, sed quid prodest in lapide caelatura? Utile hoc fuit in constructione Templi, erat enim forma significationis et exempli. Legatur *Genesis* in libro, non in pariete.

15. ¡Oh, maravilloso pero perverso deleite! ... Que los edificios de los hermanos no sean lujosos, sino humildes; no agradables, sino honestos. Es útil la piedra en la construcción, pero ¿cuál es la utilidad de la piedra esculpida? Fue útil en la construcción del Templo, pues servía como explicación y ejemplo. Que se lea el *Génesis* en un libro, no en una pared.

HONORIO DE AUTUN, *De gemma animae*, I, s. 171 (Mortet-Deschamps, p. 18)

16. Itaque bonum est ecclesias aedificare, constructas vasis, vestibus, aliis ornamentis decorare; sed multo melius est eosdem sumptus in usus indigentium expendere et censum suum per manus pauperum in coelestes thesauros praemittere, ibique donum non manufactum, sed aeternum in caelis praeparare.

16. Así pues, está bien edificar iglesias y decorar las construcciones con vasijas, vestidos y ornamentos; pero es mucho mejor gastar ese mismo dinero en provecho de los indigentes y enviar su fortuna a los tesoros celestes a través de las manos de los pobres, y preparar allí en el cielo un regalo no material, sino eterno.

HELLINAND DE FROIDMONT, *Vers de la mort* (ed. F. Wulff & E. Walberg, v. 97 y sigs.)

LA VANIDAD DE LA BELLEZA

17. Que vaut quanque li siecles [fait?
Morz en une eure tot desfait...
Que vaut biautez, que vaut richece,
Que vaut honeurs, que vaut hautece
Puisque morz tot a sa devise.

17. ¿Qué vale todo cuanto hicieron los siglos? La muerte todo deshace en una hora... ¿De qué valen bellezas, de qué valen riquezas, de qué valen honores, de qué valen grandezas pues que la muerte todo se lo lleva?

SUGER, ABAD DE ST. DENIS, *De administratione*, XXXIII (ed. Panofsky, p. 64-66)

A DIOS HAY QUE RENDIRLE CULTO TAMBIEN CON LA BELLEZA EXTERNA

18. Mihi fateor hoc potissimum placuisse, ut quaecumque cariora,

18. Reconozco que esto me agrada muchísimo, pues los objetos muy preciosos, los

quaecumque carissima sacrosanctae Eucharistiae amministrationi super omnia deservire debeant... Ad subreptionem sanguinis Jesu Christi vasa aurea, lapides pretiosi, quaeque inter omnes creaturas carissima, continuo famulatu, plena devotione exponi debent. Opponant etiam qui derogant, debere sufficere huic amministrationi mentem sanctam, animum purum, intentionem fidelem. Et nos quidem haec interesse praecipue proprie, specialiter approbamus. In exterioribus etiam sacrorum vasorum ornamentis... in omni puritate interiori, in omni nobilitate exteriori debere famulari profitemur.

más preciosos, deben servir ante todo para la administración de la Santa Eucaristía... Para ocultar la sangre de Jesucristo deben exponerse vasos de oro, piedras preciosas y las obras más apreciadas, en perpetua servidumbre, con plena devoción. Los que rechazan esto alegan que para dicha administración debe bastar una mente en santidad, un alma pura y una intención leal. Y nosotros realmente estamos de acuerdo en que esto sea lo principal y conveniente, pero también en los ornamentos exteriores de los vasos sagrados... declaramos que se debe manifestar la devoción: en toda la pureza interior y en toda la nobleza exterior.

SUGER, ABAD DE ST. DENIS, *De administratione*, XXXIII, (ed. Panofsky, p. 60-64)

19. Tabulam miro opere sumptuque profuso... tam forma quam materia mirabili anaglifo opere, ut a quibusdam dici possit „materiam superabat opus", (Ov. *Metam.*, II, 5)... extulimus. Et quoniam tacita visus cognitione materiei diversitas, auri, gemmarum, unionum, absque descriptione facile non cognoscitur, opus quod solis patet litteratis, quod allegoriarum jucundarum jubare resplendet, apicibus literarum mandari fecimus... Unde cum ex dilectione decoris domus Dei aliquando multicolor, gemmarum speciositas ab extrinsecis me curis devocaret, sanctarum etiam diversitatem virtutum, de materialibus ad immaterialia transferendo, honesta meditatio insistere persuaderet, videor videre me quasi sub aliqua extranea orbis terrarum plaga, quae nec tota sit in terrarum faece nec tota in coeli puritate, demorari, ab hac etiam inferiori ad illam superiorem anagogico more Deo donante posse transferri.

LA BELLEZA ELEVA A LA MENTE A ESFERAS INMATERIALES

19. Hemos levantado un cuadro de factura admirable y precio excesivo... una obra de bajorrelieve maravillosa, tanto por la forma como por el material, para que pueda decirse: «La obra superada a la materia» (Ov., *Metam*, II, 5)... Y ya que no es fácil que el conocimiento silencioso de la vista advierta en el dibujo la diversidad del material —oro, piedras preciosas, perlas—, hacemos que se asigne a los ápices de las letras la obra que sólo es evidente para los cultos, pues brilla con el resplandor de graciosas alegorías.. Por esta razón, al arrancarme, por amor a la belleza, de mis preocupaciones externas la casa de Dios, a veces multicolor, y la hermosura de las piedras preciosas, una honesta meditación me obligaría a perseguir también las diversas virtudes santas, transportándome de lo material a lo inmaterial; me parece verme casi atrapado bajo una extraña red del mundo terrenal, que ni está totalmente sobre la faz de la tierra ni en la pureza del cielo, y poder pasar de esta esfera inferior a la superior, a través del camino que me ofrece la voluntad de Dios.

EPISTOLA BALDRICI AD FISCANNENSES MONACHOS (Mortet, p. 343)

20. Porta caeli et palatium ipsius Dei aula illa dicitur et caelesti Hierusalem assimilatur, auro et argento refulget, sericis honestatur pluvialibus.

EN FAVOR DEL ARTE DECORATIVO

20. Se habla de aquel templo como puerta del cielo y palacio del propio Dios, y se compara a la divina Jerusalén, lanza destellos de oro y plata, y una lluvia de seda lo adorna.

TEÓFILO PRESBÍTERO, *Schedula diversarum artium*, Lib. I, praef. (Ilg, p. 5-7)

21. Quod ad nostram usque aetatem sollers praedecessorum transtulit provisio, pia fidelium non negligat devotio; quodque hereditarium Deus contulit homini, hoc homo omni aviditate amplectatur et laboret adipisci. Quo adepto nemo apud se quasi ex se et non aliunde accepto glorietur sed et in Domino, a quo et per quem omnia, et sine quo nihil, humiliter gratuletur... Tu ergo, quicunque es, fili carissime, cui Deus misit in cor campum latissimum diversarum artium perscrutari, et ut exinde, quod libuerit, colligas, intellectum curamque apponere non vilipendas pretiosa et utilia quaeque.

LO RESPETABLE Y ÚTIL DEL ARTE

21. Aquello que la inteligente previsión de los antepasados ha hecho llegar hasta nuestra época, no lo rechace la pía devoción de los fieles; y lo que Dios ha dejado en herencia al hombre, que el hombre lo aprecie con afán y se esfuerce por conseguirlo. Una vez conseguido, que nadie se jacte interiormente como si lo hubiera recibido de sí mismo y no de otro, sino que dé gracias humildemente a Dios, del cual y a través del cual procede todo, y sin el cual no existe nada... Tú, quienquiera que seas, hijo queridísimo, a quien Dios ha concedido el don de estudiar el vastísimo campo de las distintas artes, para escoger de entre ellas lo que te agrade, no desdeñes el dedicar inteligencia y esfuerzo a las cosas prestigiosas y útiles.

DOMINGO GUNDISALVO, *De divisione philosophiae, prolugus* (Baur, p. 4)

22. Curiositatis sunt ea, quibus nec vita sustentatur, nec caro delectatur, sed ambicio et elacio pascitur, ut superflua possessio et diviciarum thesaurisatio.

CURIOSITAS

22. La vanidad comprende todo aquello que ni sustenta la vida, ni complace a la carne, sino que alimenta la ambición y el orgullo, como la fortuna superflua y la acumulación de riquezas.

CRONICA DE LA CATEDRAL DE MILÁN del año 1398 (Caetano, p. 209)

Opinión de los arquitectos italianos

23. Scientia geometriae non debet in iis locum habere et pura scientia est unum et ars est aliud.

RELACION ENTRE EL ARTE Y EL SABER

23. Los conocimientos de geometría no deben ocupar un lugar entre éstas (las artes constructivas): una cosa es la ciencia pura, y otra el arte.

23a. OPINIÓN de J. Mignot

23a. Ars sine scientia nihil est.

23a. Sin la ciencia, el arte no es nada.

VILLARD DE HONNECOURT
(Hahnloser, p. 36)

RELACION ENTRE EL ARTE
Y LA GEOMETRÍA

24. Ci commence li force des trais de portraiture si con li ars de iometrie les ensaigne por legierement ovrer.

24. Darás su fuerza a los trazos del dibujo determinándolos con la geometría para hacer más fácil el trabajo.

M. RORITZER, *Von der Fialen Gerechtigkeit*, 1486 (Heideloff)

25. Wilt du ain grundt reyszen zu einer Fialen nach steinmetzischer Art, aus der rechten Geometry, so heb an und mach ein Vierung.

25. Si quieres trazar la base de , según la manera del cantero y de acuerdo con la corrección geométrica, comienza entonces por dividirla en cuatro partes.

M. RORITZER, *Von der Fialen Gerechtigkeit*, 1486: «Dedicatoria a Guillermo, obispo de Eichstädt» (Heideloff, p. 102)

Ewer gnaden gnetn willn zubesetigñ vñ gemeine nucz zufrumen so doch ein yde kunst materien form und masse hab ich mit der hilff gotes ettwas berurter kunst d-geometrey zu erleuterñ uñ am erstñ dasmale den anefang des aussgezogens stainwerks vie vn jn welcher mass das auss dem grunde d-geometry mit austailung des zurckels herfurkomen und jñ die rechten masse gebracht werden solle zuerclern firgenome.

Por agradar a su Señoría, y en el común beneficio, al cual atañe especialmente materia forma y dimensión de cada arte, he emprendido aquí con ayuda de Dios la resumida exposición del arte de Geometría. Así, empezando a partir de la cantera donde se extrae la piedra, explicaré en qué proporciones se deberá ejecutar (la obra) según los fundamentos geométricos, dividiendo (el proyecto) con ayuda del círculo a fin de conseguir las justas dimensiones.

GUILLAUME DURAND, *Rationale Divinorum Officiorum*, I, 3, 22

LA LIBERTAD DE LOS ARTISTAS

26. Diversae historiae tam *Novi* quam *Veteris Testamenti* pro voluntate pictorum depinguntur, nam: „pictoribus atque poetis | Quaelibet audendi semper fuit aequa potestas".

26. Las diversas historias tanto del *Nuevo* como del *Viejo Testamento* están ilustradas según el gusto de los pintores, pues «los pintores y los poetas siempre tuvieron igual facultad de atreverse a hacer su voluntad».

5. Evaluación de la teoría de las artes. Programa de la estética filosófica

Hubo diferencias considerables entre las teorías medievales de la poesía, la música y las artes plásticas, e incluso las tesis de la poética divergían de las de la música, a pesar de que la poesía era incluida en ella. Cada una de las tres teorías interpretaba el arte desde un punto de vista distinto. Sin embargo, todas ellas fueron fruto de

medieval, acercándole al tiempo a la renacentista. Así, aunque quiso seguir los caminos tradicionales, en la estética abrió campos nuevos. Su poesía, aunque nacida de supuestos escolásticos, empezó ya a minar la teoría escolástica de la poesía. Quiso subir la cumbre sobrenatural del Parnaso, más bien se percataba de la existencia de su otra cumbre y destino. Tan sólo en el ocaso de la era antigua se había comenzado a relacionar el arte con lo bello y otro tanto ocurrió en el crepúsculo de los tiempos medios. En cuanto a Dante, adoptó posturas nuevas sólo en la poesía, pero abrió con ello una brecha que fácilmente podía extenderse a las restantes artes.

V. TEXTOS DE DANTE

DANTE, *Paradiso*, VII, 64.

LA BELLEZA ETERNA

1. La divina bontà, che da sè [sperne
Ogni livore, ardendo in sè, sfavilla
Sì che dispiega le bellezze eterne.

1. La divina bondad, que de sí aparta todo rencor, ardiendo en sí, relumbra, y así despliega la belleza eterna.

DANTE, *Convivio*, III, 15.

LA BELLEZA CORPORAL Y MORAL

2. ...è da sapere che la moralità è bellezza della filosofia, chè così come la bellezza del corpo risulta dalle membra, in quanto sono debitamente ordinate; così la bellezza della Sapienza, ch'è corpo di Filosofia, come detto è, risulta dall' ordine delle virtù morali, che fanno quella piacere sensibilemente.

2. ... se ha de saber que la moralidad es la belleza de la filosofía, la cual, así como la belleza del cuerpo resulta de los miembros, en cuanto están debidamente ordenados, así también la belleza de la sabiduría, que es el cuerpo de la Filosofía, según se dijo, resulta del orden de las virtudes morales, que producen aquel placer sensible.

DANTE, *Paradiso*, XIII, 76.

EL ARTE Y EL AMOR

3. Ma la natura la dà sempre [scema,
Similemente operando al' artista,
C'ha l'abito dell' arte, e man che [trema.
Però se l'caldo amor la chiara vista
Della prima virtù dispone e segna,
Tutta la perfezion quivi s'acquista.

3. Pero la naturaleza siempre la da menguada obrando del mismo modo que el artista, que tiene la práctica del arte, pero también mano temblorosa. En cambio, si el ardiente Amor dispone y confirma la clara visión de la Virtud primera, toda perfección con ello se alcanza.

DANTE, *Convivio*, IV, 25.

LA BELLEZA DEL CUERPO

4. E quando egli è bene ordinato e disposto, allora è bello per tutto e per le parti; che l'ordine debito delle nostre membra rende un piacere non so di che armonia mirabile.

4. Y cuando está bien ordenado y dispuesto, entonces es bello, en el todo y en las partes; pues el orden debido de nuestros miembros produce un placer de no sé qué admirable armonía...

DANTE, *Inferno*, XI, 97.

5. Filosofia, mi disse, a chi la [intende,
Nota non pure in una sola parte,
Come natura lo suo corso prende
Dal divino intelletto e da sua arte.
E se tu ben la tua Fisica note,
Tu troverai, non dopo molte carte,
Che l'arte vostra quella, quanto puote,
Segue, come il maestro fa il discente,
Sì che vostr' arte a Dio quasi è nepote.

DIOS, NATURALEZA, ARTE

5. La Filosofía —me dijo— muestra a quien la entiende, y no en un solo aspecto, cómo la naturaleza toma su curso del divino intelecto y de su arte; *si estudias bien tu Física*, encontrarás, tras no muchas páginas, que vuestro arte sigue a aquél otro en cuanto puede, igual que hace el discípulo con el maestro; de modo que vuestro arte es casi nieto de Dios.

DANTE, *De vulgari eloquentia*, II, 4.

6. Si poesim recte consideremus quae nihil aliud est quam fictio rhetorica in musica composita.

LA POESIA: FICCION Y MUSICA

6. La poesía, considerada justamente, no es sino una ficción retórica compuesta musicalmente.

DANTE, *Convivio*, II, 1.

7. Si vuole sapere che le scritture si possono intendere e debbonsi sponere massimamente per quattro sensi. L'uno si chiama litterale, e questo è quello che non si stende più oltre che la lettera propria; ... l'altro si chiama allegorico, e questo è quello che si nasconde sotto il manto di queste favole, ed è una verità ascosa sotto bella menzogna... Lo terzo senso si chiama morale; e questo è quello che li lettori debbono intentamente andare appostando per le scritture, a utilitate di loro e di loro discenti... Lo quarto senso si chiama anagogico, cioè sovra senso; e quest'è, quando spiritualmente si spone una scrittura, la quale, ancora eziandio nel senso literale, per le cose significate significa delle superne cose dell' eternale gloria.

LA BELLA MENTIRA

7. Es preciso saber que los escritos se pueden entender y se deben exponer principalmente en cuatro sentidos. El primero se llama literal, siendo aquél que no se extiende más allá de la propia letra; ... el segundo se llama alegórico, siendo aquel que se esconde bajo el manto de las fábulas, consistiendo en una verdad oculta bajo una bella mentira... El tercer sentido se llama moral, siendo éste el que los lectores deben atentamente andar buscando en los escritos, para su utilidad y la de sus discípulos... El cuarto sentido se llama anagógico, esto es, sentido superior, y *éste se da cuando se expone espiritualmente* un escrito, el cual, aunque también (se entienda) en el sentido literal, por las cosas significadas significa aquellas cosas sublimes de la eterna gloria.

DANTE, *Convivio*, Canzone Terza. 52-3.

8. Poi chi pinge figura,
Se non può esser lei, non la può porre.

EL ARTISTA Y LA OBRA

8. Pues quien pinta un retrato, si no puede ser aquél, no lo podrá hacer.

DANTE, *Convivio*, IV, X.

8a. Nullo dipintore potrebbe porre alcuna figura, se intenzionalmente non si facesse prima tale, quale la figura essere dee.

8a. Ningún pintor podría hacer retrato alguno si en la intención no lo hiciese primero *tal cual debe ser*.

DANTE, *Paradiso*, I, 127.

9. Ver'è che, come forma non [s'accorda,
Molte fiate alla intenzion dell'arte,
Perch'a risponder la materia è sorda.

LA RESISTENCIA DE LA MATERIA

9. Verdad es que como la forma no se corresponde muchas veces con la intención del arte, pues la materia es sorda en responder...

DANTE, *Paradiso*, XXX, 31.

10. Ma or convien che mio seguir [desista
Più dietro a sua bellezza poetando,
Come all' ultimo suo ciascuno artista.

LOS LIMITES DEL ARTE

10. Mas ahora conviene que desista de este ir tras su belleza, haciendo mi poema, como todo artista que (alcanza) su fin.

DANTE, *Paradiso*, XXX, 19.

10a. La bellezza ch'io vidi si [transmoda
Non pur di là da noi, ma certo io credo
Che solo il suo fattor tutta la goda.
Da questo passo vinto mi concedo...

10a. La belleza que vi no sólo traspasa más allá de nosotros, sino que aún creo que sólo su autor la goza por entero. En este punto, me reconozco vencido...

DANTE, *De Monarchia*, II, 2.

11. Sciendum est igitur, quod quemadmodum ars in triplici gradu invenitur, in mente scilicet artificis, in organo, et in materia formata per artem, sic et naturam in triplici gradu possumus intueri... Et quemadmodum, perfecto existente artifice, atque optimo organo se habente, si contingat peccatum in forma artis, materiae tantum imputandum est...
...et quod quidquid est in rebus inferioribus bonum, quum ab ipsa materia esse non possit, sola potentia existente, per prius ab artifice Deo sit, et secundario a coelo, quod organum est artis divinae, quam Naturam communiter appellant.

LOS ESCALONES DEL ARTE

11. Así pues, hay que entender que de algún modo el arte se desarrolla en tres etapas: en la mente del artista, en el instrumento, y en la materia creada a través del arte; también en la naturaleza podemos distinguir tres escalones... Y de este modo, siendo un artista perfecto y poseyendo el mejor instrumento, si se produce una falta en la forma del arte hay que atribuirla únicamente a la materia... Y dado que existe cierta bondad en las cosas inferiores y no puede proceder de la propia materia —única fuerza existente—, procede primero de Dios-artista, y después del cielo, que es el instrumento del arte divino o naturaleza, como se le llama comúnmente.

DANTE, *Paradiso*, I, 16.

12. Infino a qui l'un giogo di [Parnaso
Assai mi fu; ma or con amendue
M'è uopo entrar nell' aringo rimaso.

DOS CUMBRES DEL PARNASO

12. Hasta aquí una de las cumbres del Parnaso me fue bastante; pero ahora, con ambas me es preciso entrar en la restante arenga.

DANTE, *Paradiso*, XXVII, 91.

13. E se natura o arte fè pasture
Da pigliare occhi, per aver la mente.

LA PERCEPCION DEL ARTE

13. Y si la naturaleza o el arte sirven de cebo para cautivar los ojos y conquistar la mente...

DANTE, *Convivio*, II, *Canzone Prima*, 53-61.

14. Canzone, i' credo che saranno [radi
Color che tua ragione intendan bene,
Tanto la parli faticosa e forte...
Onde, se per ventura egli addivene,
Che tu dinanzi da persone vadi,
Che non ti paian d'essa bene accorte,
Allor ti priego che ti riconforte:
Dicendo lor diletta mia novella:
Ponete mente almen com'io son bella!

LA BELLEZA DE LA POESIA

14. Canción, creo que serán pocos los que entiendan bien lo que dices, ¡tan fatigosa y fuertemente hablas! De aquí que si por ventura ocurriese que llegases ante gentes que no te parezcan entenderlo bien, entonces, te lo ruego, consuélate diciéndoles mi deleitosa nueva: ¡Fijaos al menos en cómo soy de bella!

17. Evaluación de la estética medieval

La estética medieval comprende un período muy largo, de casi mil años, siendo, desde sus comienzos hasta el final, una estética cristiana. Así, aún cuando sus ideas provenían de otras fuentes y sistemas, siempre los acomodó y concilió con su doctrina religiosa, aunque no fue, en cambio, una estética puramente escolástica: se hizo escolástica a partir del siglo XII y además sólo parcialmente, pues no se puede aplicar este calificativo ni a la estética de los místicos, ni a la de las artes florecida en las últimas centurias del medievo.

Tanto en la antigüedad como en la Edad Media no existía una estética en el sentido de ciencia independiente. Así fueron muy escasos los tratados dedicados exclusivamente a esta disciplina, pero sus problemas quedaron abordados en los comentarios de los filósofos y en las sumas de los teólogos, ya que la belleza era considerada una cualidad importante y universal del mundo. También trataron de ella los escritos de los músicos y arquitectos, ya que sus teorías, incluso las de carácter técnico, estaban estrechamente vinculadas con los problemas generales de metafísica y estética y cuando no se cultivó la estética propiamente dicha, hubo puntos de vista estéticos, tanto en la metafísica como en la técnica.

La estética medieval se caracteriza por una excepcional uniformidad. Sus tesis fundamentales fueron establecidas muy temprano, pasando de generación en generación, lo cual se debe a que fue una estética subordinada a la ideología de la época. Las diversas corrientes que se dieron en ella diferían más por los métodos que por los resultados. Unos eran los métodos aplicados por los filósofos estéticos y otros los de los artistas, pero tanto unos como otros tenían presupuestos comunes y llegaban a las mismas conclusiones.

En toda la estética medieval hubo solamente una gran disputa doctrinal, la querella iconoclasta, que dividió a los hombres de los siglos VII y IX en dos bandos y para la solución de la cual se convocaron varios sínodos. Pero tampoco aquella disputa hubiera sido tan encarnizada caso de haber sido puramente estética. Después

ya no tuvieron lugar polémicas de este tipo, y no se dieron sino divergencias respecto a detalles y cuestiones de segundo orden.

Las tesis estéticas medievales pueden dividirse en dos clases: unas que podríamos llamar convicciones y otras observaciones. Las primeras eran fijas, y pasando de generación en generación, eran repetidas constantemente y decidían sobre la uniformidad de la estética medieval. Además eran tesis de carácter general, fundamentales, al juicio de los pensadores de la época. Pero más que contenidos, constituían marcos para los estudios e investigaciones, siendo, en gran parte, ideas que la metafísica trasmitió a la estética y no el acervo propio de la misma.

Las tesis del segundo tipo eran distintas, atañendo a cuestiones específicamente estéticas y siendo menos generales. No contaban en cambio con una aceptación universal, en tanto que ideas individuales de resonancia limitada, entre otras cosas porque los problemas estrictamente estéticos resultaban en el medievo menos atractivos que los estético metafísicos.

A continuación ofrecemos una ordenada relación de las «convicciones» medievales concernientes a la teoría de lo bello y la teoría del arte:

I. Principales convicciones de la estética medieval concernientes a lo bello

1. Son bellas las cosas que gustan, que causan admiración y fascinan; su belleza consiste en su capacidad de complacer, de provocar fascinación.

Este concepto de lo bello, muy extendido en los siglos medios, había sido heredado del pensamiento antiguo, siendo un concepto amplio y genérico. Tan sólo Santo Tomás lo precisó, definiendo lo bello más detalladamente, y explicando que no son bellos los objetos que provocan cualquier complacencia sino sólo los que causan una complacencia directa, procedente de la contemplación. Santo Tomás formuló su definición en la última etapa del medievo, pero expresó lo que había sido la intención de la época en su conjunto.

2. Dada esta concepción tan genérica de lo bello, su alcance era muy amplio: así se dice que algunas cosas bellas son contempladas por los ojos, otras captadas por los oídos y otras percibidas sólo por la razón. Existe además una belleza corpórea y otra espiritual; la que mejor conocemos es la corpórea, pero la espiritual es superior.

Estos axiomas prevalecieron en toda la estética medieval, desde sus comienzos, desde que en el siglo IV se pronunciaron sobre ella los Padres de la Iglesia. Así, lo que en la Edad Media se comprendía por belleza desborda de los marcos de la belleza sensible:

a) Primero, porque el concepto comprendía a la belleza espiritual, entendida casi exclusivamente como belleza moral. Ya antiguamente, la habían interpretado así los estoicos y Cicerón tras ellos, quien tradujo el *kalón* griego por *honestum*. San Agustín recogió esta interpretación ciceroniana y la trasmitió a la Edad Media.

b) Segundo, porque se englobaba en el concepto de lo bello la belleza sobrenatural, la más verdadera y perfecta, frente a la cual la belleza sensible resultaba insignificante.

Este transcendentalismo estético que presuponía que la verdadera belleza era directamente inaccesible, constituía una tesis específica de la estética medieval. En consecuencia, para algunos pensadores de la época, frente a la belleza espiritual e ideal, la corpórea dejó de ser belleza.

La mayoría de los escolásticos hacía una distinción entre la belleza en sentido amplio y la belleza exclusivamente sensible, diferenciando incluso la exclusivamente visual. Alberto Magno definió la belleza corporal diciendo: *In corporabilibus pulchrum dicitur splendens in visu*, y Santo Tomás se pronunciaría en términos parecidos.

En la Edad Media, el concepto de lo bello era asociado con el concepto del bien,

prevaleciendo la opinión de que lo bello y el bien sólo difieren conceptualmente: todas las cosas bellas son buenas y todas las buenas bellas, y el mundo, en su totalidad, es bello a la par que bueno. La unión de lo bello con el bien no fue una idea medieval, pues lo mismo se creía ya en la era antigua. La diferencia entre estos dos conceptos quedaría claramente definida por Santo Tomás: lo bello es lo que admiramos y el bien, a lo que aspiramos.

4. La belleza se realiza en el mundo

a) Ésta fue otra de las convicciones profesadas desde los comienzos de la estética cristiana, aduciendo siempre el *Libro del Génesis.* En el pensamiento de los Padres griegos nació así la tesis de la *pankalía,* de la panbelleza. Más que resultado de observaciones, este optimismo estético era fruto de un presupuesto religioso apriorístico. Para explicar la *pankalía,* los Padres en general y San Basilio en particular, sostenían que el mundo había sido creado con una finalidad.

b) Los estéticos cristianos no creían que todo detalle del mundo fuera bello. Algunas de sus partes, tomadas por separado, incluso resultan feas, pero en realidad no deben contemplarse por separado. «Del mismo modo que nadie puede advertir la belleza de un poema si no lo conoce íntegramente, nadie ve la belleza que reside en el orden del universo si ni lo contempla en su totalidad», afirmaba San Agustín y, tras él, San Buenaventura.

Asimismo, la belleza del mundo es imperceptible en un momento dado, debiéndose buscarla en el conjunto de la historia. Ésta era la clásica postura de la teodicea aplicada a la estética, conforme a la cual la fealdad de los detalles o bien era necesaria para la belleza de la totalidad o bien no era real, considerándola simple ausencia de lo bello.

Este «integralismo estético» fue, igual que el medieval, un «optimismo estético», un concepto apriorístico, religioso-metafísico.

c) A lo largo de los siglos medios, el optimismo cristiano sufrió una evolución: al principio, se consideró bello el mundo, y después el ente. La misma idea había empezado a germinar ya en la doctrina de Plotino y de Seudo-Dionisio, pero fue claramente expresada por la escolástica del XIII. Las cualidades universales del Ser eran llamadas «trascendentales» y el primero, según nos consta, en enumerarlas fue un escolástico conocido bajo el nombre de Felipe el Canciller. Este Felipe habló de tres cualidades: *unum, verum, bonum:* unidad, verdad y bondad. Como vemos, la belleza no figuraba aún entre ellas.

La *Summa Alexandri* conservó aquella enumeración, más señaló que lo bello y el bien eran lo mismo, *idem sunt.* Luego, San Buenaventura habló ya de las cuatro cualidades trascendentales, siendo la cuarta precisamente la belleza. Y Alberto Magno escribiría que no hay cosa existente que no participe del bien y de lo bello: *non est aliquid de numero existentium actu, quod non participet pulchro et bono.*

Esta tesis fue una gran paradoja que sólo pudo admitirse con una interpretación muy específica de lo bello. Así Tomas de Aquino, a pesar de que profesaba la identidad real del bien y de lo bello, y de que el bien fue para él una cualidad trascendente, nunca habló de la trascendencia de lo bello [a].

d) En la Edad Media se explicaba la belleza del mundo por ser éste obra de Dios o —en espíritu neoplatónico— por ser la belleza del mundo reflejo de la divina, siendo ésta una convicción dimanada de presupuestos teológicos metafísicos.

5. En los tiempos medios, se advertía la belleza tanto en la naturaleza como en el arte y se prestaba más atención a la afinidad de ambas que a lo que las separa. Así se creía que las artes toman sus modelos de la naturaleza, siendo ésta tratada a

[a] Pouillon, *op. cit.*

semejanza de las artes, como obra del divino artista. No obstante, las dos bellezas no eran iguales entre sí y la de la naturaleza era considerada superior. Y otros axioma medieval sostenía que el arte no puede alejarse de la naturaleza.

6. ¿En qué consiste la belleza? Al responder a esta pregunta, en la Edad Media no hubo divergencias. Para los pensadores de la época, la belleza consistía en armonía (proporción). Estas dos cualidades habían sido establecidas por Seudo-Dionisio y el medievo no hizo más que repetirlas. No constituían en realidad la definición de la belleza, ya que ésta era definida mediante contemplación y complacencia, pero, en cambio, constituían la teoría fundamental de lo bello: para que en la contemplación haya placer, son precisas la proporción y el resplandor. Era ésta una tesis más completa que la antigua, que solía citar una sola fuente de belleza. En efecto, en la era clásica el origen de la belleza había sido atribuido a la proporción, y luego la luz fue añadida por Plotino. La tesis de Seudo-Dionisio y en consecuencia de toda la Edad Media, fue un intento de compaginar la proporción platónica con la luz neoplatónica.

a) El concepto de proporción aparecía bajo diversa terminología, no sólo como *proportio* sino también como armonía *(convenientia, commesuratio, consonantia),* así como *ordo* y como *mensura.* En sentido cualitativo, proporción significaba selección y disposición adecuada de las partes, y en sentido cuantitativo una sencilla relación matemática.

En su variante cuantitativa, la concepción de lo bello en cuanto proporción aparece en el *Libro de la Sabiduría,* en los Padres griegos y latinos y en Boecio, quien formuló sus conceptos basándose en la música. Pero como sólo era aplicable a la belleza visible y a la audible, en la Edad Media resultó poco útil, por lo que se optó por la variante cualitativa, que era a la vez metafísica. Esto sucede así en la doctrina de Seudo-Dionisio y en la de San Agustín, quien —bien es verdad— habló de la *numerosa aequalitas* como fórmula de lo bello, pero fuera de la música entendía la proporción de otra manera.

Ya en el siglo XIII, debido en parte al impacto de los estudiosos árabes, hubo una vuelta a la estética matemática, como fue, por ejemplo, el caso de Robert Grosseteste o el de Roger Bacon. También Alberto Magno escribiría que la *commensurario* consiste en *debita quantitate, situ, figura, proportione partis cum parte et partis ad totum.* Y como dicha *conmmensuratio* se asociaba no sólo con las «partes» sino también con las «fuerzas», pudo aplicarse este término a la belleza espiritual. Tomás de Aquino, a su vez, aunque conocía la concepción cuantitativa de la proporción, utilizó en su estética casi exclusivamente el concepto cualitativo.

b) El concepto de *claristas.* Había varios términos latinos para designar la «proporción»; *claristas,* en cambio, tiene varios equivalentes en el lenguaje moderno, pudiendo traducirse como resplandor, esplendor, luz o claridad. Sin embargo, lo más importante es que designara el fenómeno físico de la luz y claridad cuando, por ejemplo, se refería a las estrellas o a un color nítido e intenso; pero también simbolizaba el «resplandor de la virtud» o la *lumen rationis,* y para los escolásticos este uso no tenía nada de metafórico.

El papel que la *claritas* desempeñó en la estética medieval fue significativo. En la definición tradicional este concepto señalaba que la belleza no reside únicamente en la proporción de las partes, pues hasta en los objetos corpóreos deciden también sobre ella la forma, la esencia y el alma, cuyo «esplendor» luce en el cuerpo.

Esta definición bielemental fue en ocasiones desarrollada y ampliada. En la escolástica del siglo XIII, por ejemplo, encontramos una variante que consta de cuatro elementos: «Cuatro son las causas de la belleza: la magnitud, el número, el color y la luz *(magnitudo et numerus, color et lux»).*

7. En la Edad Media, se entendía la belleza como cualidad de los objetos que causa admiración. En la escolástica del siglo XIII, empero, surgió la idea de que si la belleza era objeto de admiración, era preciso considerar al sujeto que la contemplaba, en el que ésta despertaba admiración. Esta idea fue expresada primero por Guillermo de Auvergne, y más tarde por Tomás de Aquino. En vista de tal interpretación, la belleza adquiría dos aspectos: objetivo y subjetivo. Y el aspecto subjetivo —la psicología de lo bello, que trataba de la contemplación de lo bello y la complacencia por ello producida— ocupó un puesto importante en la estética de los pensadores escolásticos.

8. En la Edad Media se sabía que para percibir la belleza el hombre había de cumplir ciertas condiciones. Primero, y dado que la belleza es una cualidad de los objetos, el hombre debe conocerla, y adoptar ante ella una postura cognoscitiva: *pulchrum respecit ad vim cognoscitivam.* En segundo término es preciso adoptar una postura contemplativa, debiéndose contemplar el objeto y no razonar sobre él. En tercer lugar, es necesario cumplir con ciertas condiciones emocionales: si se quiere aprehender la belleza de una cosa, debe sentirse hacia ella cierta simpatía, contemplarla desinteresadamente, tener dentro de sí un adecuado ritmo interno.

Estas deliberaciones psicológicas, que efectuó San Agustín, fueron depués abandonadas, y en el siglo XII las resucitaron los escolásticos, de los cuales Vitelio y Santo Tomás de Aquino describieron detalladamente las condiciones y el proceso de percepción de la belleza.

9. La evaluación de lo bello fue en la Edad Media un problema difícil y complejo. La belleza es atributo de Dios, por lo cual es perfecta. Pero al belleza sensible del mundo, que el hombre tiene ante sus ojos, es imperfecta y provoca sentimientos indeseables como la curiosidad *(curiositas)* y la apetencia *(concupiscentia).* Algunos estéticos medievales, guiándose por razones religiosas y morales, recomendaban adoptar ante la belleza una postura ascética. Otros, como San Buenaventura, matizaban distinguiendo dos actitudes: si el hombre trata la belleza sensible como meta final, obrará mal; pero si mediante la belleza sensible aspira a la belleza superior, obra correctamente. Para San Francisco, por su parte, en toda belleza existen vestigios de la belleza divina, añadiendo San Buenaventura que en las cosas bellas veía al que es Bellísimo: *contuebatur in pulchris Pulcherrimum et per impressa rebus vestigia prosequebatur ubique Dilectum,* palabras que servirían como lema al movimiento franciscano.

La mayor parte de las convicciones medievales que acabamos de exponer eran de carácter metafísico, y constituían no tanto el contenido de la estética como sus líneas generales y sólo la definición de lo bello (& 1) y su teoría (& 6) no cabían dentro de los marcos religiosos ni metafísicos.

Las convicciones que conducían al hombre medieval en busca de la belleza trascendente, le distrían de una detallada observación estética, y sólo a los Victorianos, Guillermo de Auvergne, San Buenaventura, Santo Tomás y Vitelio, la belleza trascendente no les eclipsó la belleza terrestre.

No faltaron, sin embargo, en la Edad Media observaciones y distinciones conceptuales de carácter puramente estético, cabiendo en este grupo: la distinción entre la belleza y la conveniencia, la utilidad y el placer (a partir de San Agustín); la distinción entre varias clases de belleza, sensible y simbólica (los Victorianos y Guillermo de Auvergne); la distinción entre la belleza consistente en al armonía y la consistente en la ornamentación; la enumeración de los diversos factores de la belleza (Vitelio); la descripción de la experiencia estética (San Buenaventura) o la separación de los placeres estéticos y biológicos (Santo Tomás).

II. Convicciones medievales acerca del arte. Las convicciones medievales acer-

ca del arte tenían otro carácter que las relacionadas con lo bello ya que las primeras eran fijadas casi exclusivamente por los filósofos y teólogos, mientras que en la elaboración de las segundas también intervinieron los artistas.

1. El medievo conservó la definición del arte antiguo: así es arte la habilidad de producir cosas conforme a reglas. En los albores del medievo dijo Casiodoro que *ars dicta est quod nos suis regulis arctet atque constringat* y a finales de la época Santo Tomás definía el arte como *recta ordinatio rationis, que per determinata media ad debitum finem actus humani perveniunt.*

Era éste un concepto viejo, asumido de los pensadores antiguos, que subrayaba aún más los conocimientos indispensables en el arte, de modo que también las ciencias podían ser consideradas como tal. Y fue tan sólo Santo Tomás quien trazó una línea divisoria entre artes y ciencias.

2. Los pensadores medievales eran conscientes de que todo arte aspira a la belleza (entendida, por supuesto, de manera medieval, amplia y ambigua), lo que fue una de las razones por las que no se llegó a diferenciar el grupo específico de las «bellas» artes.

La otra razón fue que en la teoría del arte de entonces muy poco tomaba en cuenta la belleza (entendida en un sentido puramente estético). A comienzos de la era cristiana, en la estética de San Agustín, hubo cierta aproximación a los conceptos de lo bello y del arte, mas este proceso no fue desarrollado en los siglos medios. La teoría fijaba para el arte ciertos fines religiosos y morales, hasta cierto punto prácticos y didácticos, y sólo incidentalmente estéticos. Y en muy contadas ocasiones la teoría exigía que el arte embelleciera las paredes *(ad venustam parietum)* teniéndose al poeta, según dijo un historiador, por teólogo o por mentiroso.

Nada parece indicar que la teoría medieval del arte tomase en consideración el arte coetáneo. Fue en efecto demasiado apriorística para hacerlo. En cambio el arte sí que reparaba en la teoría, y bajo la influencia de ésta —no tanto de la estética como de la teología y de la ética— los artistas estaban convencidos de que su objetivo no era la belleza misma, sino que su designio era servir a Dios, educar a los hombres moralmente, reproducir las leyes del ente (en el campo de la música), y simbolizar el cielo (en la arquitectura religiosa).

Todo ello aún cabía dentro de los marcos de la teoría, mas la práctica, sin embargo, fue distinta: los artistas medievales no habrían sido artistas verdaderos ni habrían hecho lo que hicieron si no se hubieran guiado por un concepto de belleza, razón por la cual observamos en el medievo ciertas discrepancias entre la teoría y el arte de la época.

Y fue San Agustín quien encontró la solución para determinar la relación entre el arte y la belleza: el arte debería descubrir en la realidad los vestigios de lo bello. La posterior teoría medieval no solía recordarlo, pero el arte, desde luego, se atuvo a esta máxima.

3. A la luz de la teoría medieval, y conforme a sus objetivos, el arte tuvo un carácter simbólico: no pudiendo hacerlo directamente, debía expresar la verdad y belleza eternas mediante símbolos; y además debía ser demostrativo: mostrar la belleza mediante imágenes, y ejemplar: proporcionar modelos para vivir. Y en efecto, en manifestaciones tales como los ministerios escénicos o la música eclesiástica, aquel arte cumplía dichos fines y estaba al borde del rito religioso.

4. La teoría medieval hizo que el arte tuviera varios niveles diferenciados: así se esperaba que representara cosas espirituales y divinas pero sólo podía hacerlo mediante cosas sensibles; la música reproducía las leyes del universo, pero también deleitaba directamente los oídos. La poesía debería ser *gravis et illustris*, pero osten-

tando al tiempo una forma elegante, teniendo que ir adornada con las *polita verba*. Así el tema del arte lo establece el teólogo, pero la forma, el artista.

Pero además, la interdependencia entre dichos niveles no era fija: el nivel espiritual era esencial para los místicos iconólatras bizantinos, mientras que los iconoclastas racionalistas lo rechazaron frontalmente.

5. La Edad Media no tuvo un concepto de «verdad artística», pero como el mundo era considerado como un ente perfecto, era natural que la tarea más digna del artista fuese representar el mundo. Toda disidencia de la verdad cognoscitiva era pues injustificada desde el punto de vista de la teoría del arte. Y dado que el arte debía representar al mundo espiritual, para hacerlo, espiritualizaba, idealizaba y deformaba nuestro mundo sensible. Al parecer de los teóricos medievales, la verdad era universal, por lo que el arte, sin escrúpulo alguno, generalizaba y esquematizaba las formas del mundo e incluso, siguiendo el espíritu de la filosofía substituía las formas por los signos convencionales y los símbolos que las representan.

Por estas razones, el arte figurativo del medievo osciló siempre entre un realismo radical y un idealismo radical. En principio, hubo una sola teoría del arte, pero éste, aunque se atuviera a ella, se manifestaba de diversas maneras.

6. Lo más frecuente era evaluar el arte desde un punto de vista moral, pero los resultados de tales evaluaciones eran divergentes. Por un lado, se produce la condena del arte por ser perjudicial (lo que empezó muy temprano, ya con San Agustín, San Jerónimo, Tertuliano y Gregorio Magno, y se reveló más tarde en las corrientes ascéticas). En el polo opuesto figuraba el amor por el arte, profesado por el movimiento franciscano. Mas los que lo censuraban lo hacían como predicadores y no estéticos.

En el presente panorama resulta excepcional la postura de los iconoclastas, que apoyaron el arte profano y combatieron el religioso. La teoría ascética no fue sino una simple teoría, que no contó con un equivalente en campo del arte y en ningún momento, a lo largo del medievo, dejó el arte de ir desarrollando sus propias conclusiones.

7. Tanto en la antigüedad como en los siglos medios, el concepto del arte no se redujo al de las «bellas» artes, que no fueron separadas como grupo diferenciado, ni aisladas de las ciencias y la artesanía.

La clasificación de las artes, elaborada por Hugo de San Víctor, la más completa de las clasificaciones medievales, distinguía artes teóricas (las ciencias), y mecánicas (la artesanía), mas no las bellas artes. Y tampoco los pensadores medievales tuvieron las bellas artes por superiores a las demás. Cuando tenían que citar las artes superiores, se referían a las liberales, es decir, las teóricas. Y entre éstas, de las hoy consideradas bellas artes sólo figura la música. La arquitectura, por ejemplo, era incluida entre las artes mecánicas, mientras que la pintura y la escultura no estaban asignadas a ningún grupo concreto y en la práctica social eran tratadas como artesanas. En cuanto a la poesía perdió la posición excepcional de que había gozado en la antigüedad: el poeta dejó de ser un vate, pero conservó, sin embargo, un puesto muy elevado, ya que la poesía fue incluida en la retórica, es decir, en la ciencia.

Aparte de estas convicciones, referentes al arte y más o menos divulgadas, en la teoría medieval aparecieron ciertas observaciones e ideas incidentales que a veces eran más acertadas y modernas que las mismas convicciones, pudiendo ser consideradas sin embargo como adorno de la estética medieval. Nada más que un adorno, ya que no caracterizaban en realidad la estética de este período, ni sobrepasaban los límites de ideas individuales, ni penetraron en definitiva en la mentalidad e ideología medievales.

La mayoría de aquellas observaciones provino de San Agustín y de Escoto Erí-

gena y, más tarde, de los Victoriano, de San Buenaventura y de Santo Tomás, concerniendo a la psicología del artista y el espectador, al origen y a las diversas posibilidades del arte, y figurando entre ellas ideas tales como la tesis agustiniana del realismo, según la cual el arte saca de la realidad los *vestigia pulchri*, o la distinción de San Buenaventura que afirmaba que la belleza de una obra de arte es la belleza de las cosas representadas o la belleza de la propia representación.

En realidad, resulta de lo más natural que el arte y la teoría del arte de una época dada sean coincidentes. Son en efecto dos fenómenos paralelos, una la expresión práctica y otra la teórica de la actitud ante el mundo típica de una época. Amén de que la teoría suele nutrise de las experiencias del arte y el arte se guía por las indicaciones teóricas. Así pues, además de ser fenómenos paralelos, se influyen mutuamente.

Dicha situación tuvo lugar en la antigüedad, pero en la Edad Media la relación entre el arte y su teoría fue distinta. La teoría medieval del arte se inspiró en la filosofía y teología más que en el arte mismo, y en el arte, a su vez, llegaron a manifestarse autónomamente las necesidades puramente estéticas de la belleza, la forma, el color, el ritmo y la expresión. Es ésta la razón por la que la estética implicada en el arte medieval no coincidía con la estética expresada por los teóricos de la época.

18. La estética de la antigüedad y la del medievo

1. *El legado de la antigüedad.* El que la Edad Media haya heredado las principales ideas estéticas de los filósofos antiguos fue un fenómeno natural, ya que los primeros estéticos cristianos —San Basilio, San Agustín o Boecio— fueron al mismo tiempo los últimos antiguos. Bien es verdad que en el período de migración de los pueblos se perdió una parte considerable del legado estético de la antigüedad, pero las centurias siguientes fueron recuperándolo. No todos los estéticos antiguos que hoy conocemos eran conocidos en los siglos medios pero sí se tenían ciertas nociones sobre Platón, Cicerón, Vitruvio y Horacio, así como también de algunos manuales de retórica, de poética y de música antiguas.

La edad Media conservó los logros más importantes de la estética antigua, como la concepción de lo bello y del arte, de la música y de la poesía, la división de las artes en teóricas y prácticas, creativas y representativas, o la tesis de la relación entre el arte y la naturaleza. Conservó incluso los cánones del arte griego, considerando perfectas las mismas proporciones y prestando especial atención a los triángulos pitagóricos y los cuadrados platónicos. Además, se mantuvieron la sistematización y la escala de valores antiguos en la poética, la retórica y la teoría de la música, conservándose muchos conceptos y aserciones, sobre todo aquellos que en la antigüedad habían gozado de aceptación universal, independientemente de escuelas y corrientes, y que constituían las «convicciones» estéticas de la época antigua.

Aparte de esto, los pensadores medievales recogieron algunos conceptos y tesis que habían sido formulados por los antiguos filósofos, pero que nunca habían encontrado gran aceptación y no eran sino «observaciones» individuales, pertenecientes a una época dada, a una corriente, escuela o pensador concretos. Así, San Agustín, y unos mil años más tarde los estudiosos de Chartres, se inspiraron en la doctrina de Platón, algunos Padres griegos volvieron a las ideas de los estoicos, Escoto Erígena basó sus teorías en el sistema de Plotino, Robert de Grosseteste en los pitagóricos y Santo Tomás en Aristóteles.

2. *Convicciones antiguas acerca de lo bello.* A continuación nos proponemos presentar las convicciones estéticas de los filósofos antiguos y establecer cuáles de

ellas coinciden con las correspondientes medievales, y cuáles fueron rechazadas por los pensadores de los siglos medios.

1. Los filósofos antiguos tenían un concepto muy amplio de lo bello según el cual era bello todo lo valioso, lo que atraía y producía satisfacción. Fue el de lo bello uno de esos conceptos que todos entendían, pero que nadie intentaba definir. Nadie salvo Aristóteles, quien formuló una definición compleja, pero aún así comprensible.

En la Edad Media se admitió pues el antiguo concepto, amplísimo y difícil de determinar, limitándolo y definiéndolo con más precisión. La definición medieval de lo bello (en la versión de Santo Tomás) decía así: *pulchra sunt, quae visa placent.*

2. Para los filósofos antiguos, lo bello significaba más o menos lo mismo que el bien, ambos concebidos muy ampliamente. Los dos conceptos eran fundidos en un sólo término *kalós-kagathós* (bello-bueno), lo que en el fondo no significaba dos cualidades sino que enfatizaba una sola. En los siglos medios, se siguió asociando el bien con lo bello, pero ya se separaron conceptualmente. Según lo explicaría Santo Tomás, el bien era objeto de aspiración y lo bello objeto de cognición.

3. Al principio, los filósofos antiguos no hacían distinción alguna entre las diversas clases o manifestaciones de lo bello, entre la belleza sensible y la espiritual, entre la belleza de la forma y la del contenido. Más bien creían que en cada belleza había elementos sensibles y espirituales, porque lo que atraía sólo a los sentidos era agradable, pero no bello. Tan sólo Platón distinguiría la belleza sensible de la espiritual e ideal, aceptando el medievo la distinción platónica, y convirtiéndola en un axioma de su estética.

4. En el pensamiento antiguo el problema de si la belleza se realiza en el mundo se vio durante mucho tiempo libre de todo extremismo: en efecto, no se creía que el mundo fuera bello en su totalidad ni tampoco que fuera feo del todo. Simplemente, se sostenía que unas cosas eran bellas y otras feas. Tan sólo los estoicos formularon la tesis de que el mundo era bello en su totalidad, y como ésta era una tesis que coincidía con la conclusión que los cristianos habían extraído de la *Sagrada Escritura,* la concepción fue generalmente aprobada por los estudiosos medievales.

5. Los filósofos antiguos advertían la belleza tanto en la naturaleza como en el arte, pero creían que la de la naturaleza era más perfecta y hermosa, y que si el arte alcanzaba lo bello era porque tomaba modelos de la naturaleza. Esta concepción perduró en la Edad Media, pero también se interpretaba a la inversa: así se siguió sosteniendo que por medio de la naturaleza lo bello pasa al arte, y que también por medio del arte pasa a la naturaleza, ya que esta última era considerada como obra de un arte divino. Así pues, se afirmaba que la belleza del arte (humano) dependía de la naturaleza, pero que la belleza de la naturaleza dependía del arte (divino).

6. La evaluación de lo bello efectuada por los filósofos antiguos era sencilla; no cabía duda de que la belleza era algo bueno y digno de ser perseguido: Si en principio lo bello se identificaba con el bien, no puede haber entre ellos conflicto alguno. La opinión de los siglos medios fue más compleja: en cierto modo, la belleza era considerada como un bien y, en cierto modo, como un mal. A su parecer, la belleza divina era, sin lugar a dudas, perfecta; además, admiraban la belleza terrena, no obstante lo cual, temían que ésta pudiera convertirse en objeto de excesiva curiosidad y triunfar sobre los objetivos morales del hombre, lo que ya era malo.

7. La opinión de los filósofos antiguos, sobre todo los de la era clásica, acerca de lo esencial de la belleza fue bastante uniforme, pues todos afirmaban que ésta consistía en la armonía de las partes, es decir, en proporciones perfectas entre las mismas. Y tenían por proporciones perfectas las sencillas proporciones numéricas. Este concepto prevaleció durante mucho tiempo y sólo fue cuestionado al final de la An-

tigüedad, cuando Plotino afirma que sobre lo bello podían decidir no sólo la proporción de los elementos sino también su calidad. Los siglos medios conservaron fielmente la tesis antigua, pero —buscando un término medio— combinaron ambas teorías sosteniendo que había dos condiciones de lo bello: *consonantia et claritas.*

Aparte de la buena proporción, los antiguos apreciaban también la aptitud de las cosas, su congruencia con el lugar, tiempo y circunstancias (lo que llamaban *kairós)* y su conveniencia a la finalidad (que denominaban *prépon,* lo que Cicerón tradujo al latín como *decorum,* y que también era llamado *aptum).* No obstante, ni la aptitud, ni la finalidad eran incluidas en las definiciones antiguas del concepto de lo bello; más bien se las trataba como cualidades afines a la belleza, y probablemente fuera San Agustín el primero en combinar los conceptos de *pulchrum* y *aptum;* los pensadores del medievo, siguiendo su ejemplo, consideraron ambos conceptos como las principales categorías estéticas.

8. Los filósofos de la era antigua no abrigaban duda alguna en cuanto a la tesis de que la belleza es una cualidad de las cosas mismas, no tomando en consideración el hecho de que pudiera consistir en una cierta reacción subjetiva ante las cosas. Y aunque no negaban que el hombre debiera poseer determinadas facultades y adoptar ante la belleza cierta actitud para poderla percibir y evaluar, poco se preocupaban por investigar y estudiar dicha actitud y facultades.

La estética de los siglos medios conservó la concepción objetiva de lo bello, compartiéndola tanto San Agustín como Santo Tomás. Pero los estudiosos medievales se preocuparon más que los antiguos por investigar el aspecto subjetivo de las experiencias estéticas, es decir, de las facultades intelectuales indispensables para percibir y evaluar lo bello.

Como vemos, la Edad Media asumió la mayoría de las convicciones antiguas acerca de lo bello, pero muchas de ellas sufrieron modificaciones, y algunas de las «observaciones» propias sólo de ciertas escuelas antiguas —como, por ejemplo, la *pankalía* estoica, o la belleza de los elementos simples de Plotino— adquirieron la calidad de convicciones generalmente aceptadas.

3. *Convicciones antiguas sobre el arte.* En lo que atañe al arte, la antigüedad también tuvo sus convicciones fijas, la mayor parte de las cuales pasaría al pensamiento medieval.

1. Los filósofos antiguos entendían por arte la habilidad de producir ciertas cosas, basada en ciertas reglas. Dicha habilidad la entendían como un conocimiento, por lo que, a su modo de ver, había gran afinidad entre el arte y la ciencia. Y sólo algunos de los pensadores antiguos, como por ejemplo, Aristóteles, trataron de determinar las diferencias entre ambos. En la Edad Media perduró aquel concepto, advirtiéndose tan sólo una diferencia muy sutil entre *ars* y *scientia.*

2. En vista de la anterior interpretación, el alcance del arte era muy extenso, englobándose en el concepto tanto la artesanía como las bellas artes. Los filósofos de la antigüedad lo dividieron de diversas maneras: en artes liberales y artes serviles, en artes que ocasionan diversión y artes que son útiles, mas desconocían una división que separara las bellas artes como grupo independiente. Y tampoco la conocía la Edad Media, lo cual se debió a varias razones.

3. En la era antigua se creía que cada arte puede y debe alcanzar la belleza, siendo ésta una convicción natural, dada su amplia concepción de lo bello, que comprendía también la perfección. Esta tesis fue compartida por la mayoría de los escoláticos.

4. Para los filósofos antiguos, el objetivo del arte consistía en complacer y ser útil: *delectare et prodesse,* y solamente en muy raras ocasiones exigían que el arte estuviera también orientado a lo bello. En cambio, ya a partir de la era ateniense se

comenzó a decir que el arte debería enseñar, dar buenos ejemplos y elevar la moralidad. En cuanto a los designios simbólicos, y la aserción de que el arte, mediante símbolos, puede ayudar a conocer la verdad, fueron ideas que nacieron en la época tardía de la era antigua. En la Edad Media, empero, esta idea fue predominante, sin que por ello se le negaran al arte sus funciones estéticas, educativas y morales.

La tesis antigua afirmaba además que si el arte representa la realidad, debe ser fiel a la verdad. Así toda disidencia de la verdad, cualquier ficción poética, se tenía por deplorable, peligrosa y corruptora. Luego en la Edad Media, siguió vigente el requisito de la verdad, pero se admitía una verdad alegórica que, por otra parte, ostentaba los rasgos de la ficción poética.

6. No hubo en la antigüedad tesis más claramente formulada que la de que el arte era valioso y debía ser cultivado. Dicha tesis concernía a aquellas artes que hoy llamamos bellas, no obstante lo cual, algunas de ellas, como la poesía o las artes plásticas, inspiraban cierta desconfianza, precisamente por servirse de la ficción ser susceptibles de llevar al hombre a la perdición. Esta desconfianza acarreó una evaluación negativa del arte por parte de algunos pensadores eminentes de la antigüedad, tanto por el idealismo de Platón como por el materialismo de Epicuro. Ya en los siglos medios, la evaluación del arte fue objeto de diversas vacilaciones, lo cual hemos señalado en diversos momentos.

7. En la antigüedad, la función de aquellas artes que no producen cosas útiles, se veía en la imitación, en la mimesis. Mas no se entendía por imitación una servil reproducción de la realidad, sino una libre expresión de la misma por el artista. En este aspecto, la interpretación platónica del arte como fiel copia de la realidad fue excepcional. En los siglos medios, al fijar para el arte objetivos simbólicos, se habló cada vez menos de *imitatio* en cuanto a finalidad.

8. En la era antigua no se creía que el arte fuera creación, y si lo fuese, no sería ninguna virtud, porque el valor del arte residía, al juicio de los filósofos antiguos, en responder a las leyes invariables a las formas eternas de nuestro mundo. El arte debía descubrir aquellas formas, no crearlas. Y tan sólo en la era del helenismo nacería la idea de que el arte podía tomar las formas tanto del mundo exterior como de la propia mente del artista.

Al alejarse de la interpretación mimética del arte, los siglos medios hubiesen quizá llegado al concepto de *creatio*, de no haber sido éste un concepto formulado por la teología, significando creación a partir de la nada, y por tanto inútil para caracterizar el arte.

Las ocho tesis concernientes al arte arriba presentadas, que constituyen las «convicciones» fundamentales de la antigüedad en este terreno, se conservaron, de una forma u otra, en la estética medieval. Pero además de ellas, parsaron a los siglos medios algunas «observaciones» antiguas, como el moralismo platónico en la interpretación del arte, la actitud negativa de los epicúreos frente al mismo, o las concepciones helenísticas de la idea artística en cuanto tal.

4. *La uniformidad de la estética antigua.* A diferencia de la estética moderna, con sus docenas de diversas teorías incompatibles entre sí, la antigüedad tuvo, en principio, una sola, compuesta por aquellas «convicciones» sobre lo bello y el arte, que sostenían que la belleza es objetiva, y que el arte está sujeto a reglas.

Esto no quiere decir que a lo largo de los mil años de su existencia, la estética antigua no avanzara y evolucionara, o que no fuera completada y transformada. Los pitagóricos hicieron hincapié en su aspecto matemático, los platónicos recalcaron su fundamento metafísico y sus consecuencias morales, los aristotélicos se fijaron sobre todo en su fundamento empírico, los eclécticos intentaron encontrar un término medio entre sus variantes, los neoplatónicos la dieron una interpretación transcen-

dente, y los neopitagóricos la entendía a la manera mística. Por lo demás, siempre tuvo sus oponentes, desde los sofistas hasta los escépticos, cuyas críticas y ataques la fortalecían, porque obligaban a los pensadores a formular sus ideas y conceptos con mayor claridad y precisión.

Mas, no obstante la evolución, las variantes y las diferentes posturas mantenidas, en lo fundamental se formulaba siempre la misma estética. Así los músicos hablaron de «armonía», los escultores de «cánones» y «simetría», Platón de la «medida» y Aristóteles del «orden», pero la concepción básica era siempre la misma. En la teoría de la música se distinguían algunas escuelas pero la suya fue la única distinción de esta índole. Y aunque se desencadenaban disputas concernientes a la teoría de las artes plásticas o a la poética, en la estética filosófica general no hubo ni divergencias acusadas, ni escuelas claramente definidas: hubo una sola opinión predominante y una oposición minoritaria.

La estética medieval por su parte conservó aquella antigua uniformidad e incluso la intensificó: los marcos religiosos limitaban sus posibilidades, con lo cual la teoría dominante no pudo contar siquiera con una oposición como la que había existido en la era antigua. Sin embargo, en la estética medieval, al igual que en la antigua, quedaba bastante espacio para la diversidad, aunque en ambos casos no se tratara de una divergencia en las convicciones fundamentales sino en observaciones e ideas particulares.

5. *Elementos originales de la estética medieval.* En la historia de la estética hay que distinguir dos grupos de convicciones, de la que unas constituyen sus cimientos y otras su superestructura. Las primeras son definiciones y axiomas (como, por ejemplo, la definición del arte), o una generalización de observaciones concretas (como la aserción de que la belleza consiste en la proporción de las partes). Las convicciones del segundo grupo ni tienen carácter empírico ni son definiciones, consistiendo más bien en la inclusión de las cuestiones referentes a lo bello y al arte en el sistema filosófico general, como fue, por ejemplo, el caso de la tesis, tan repetida en la antigüedad tardía y el medievo, de que la belleza empírica es reflejo de la eterna. En consecuencia, las convicciones del primer grupo son genuinamente estéticas, y las del segundo metafísicas.

Los primeros en formular unas convicciones puramente estéticas fueron los pitagóricos, cuya obra fue concluida por Aristóteles, procediendo a su codificación. Las del carácter metafísico en cambio fueron definidas por Platón, finalizando Plotino la tarea.

En la Edad Media persistieron los mencionados dos grupos de aserciones. Así las de San Agustín sobre la experiencia estética o la definición de lo bello elaborada por Santo Tomás pertenecen al primer grupo, mientras que la concepción de la belleza de Seudo-Dionisio, corresponde al segundo. La diferencia entre la era antigua y la medieval consiste en que la mayoría de las convicciones antiguas tenía un carácter genuinamente estético, mientras que entre las convicciones medievales prevalecían las metafísico-estéticas y estético-religiosas.

La originalidad de la estética medieval no reside sin embargo en los elementos religiosos, pues la antigua también los contenía, tanto en sus principios pitagóricos como en su última etapa, en la doctrina de Dión Crisóstomo, de Plutarco o de Plotino. Ni tampoco estriba en su carácter teológico, porque la estética medieval no fue enteramente teológica, ni se ocupó de la belleza divina exclusivamente. Su originalidad consiste más bien en el hecho de estar sujeta a una religión distinta de la antigua: la religión cristiana, que tenía sus dogmas establecidos, imponía a la filosofía —y junto con ella, a la estética— una determinada orientación.

Fue así la religión cristiana la que hizo que la estética medieval viera en Dios la

fuente de toda belleza y que se asignaran al arte determinados fines morales. Asimismo, y debido a la doctrina cristiana, la estética medieval se ocupó más que la antigua de las cuestiones psicológicas, mostrando ciertos rasgos de simbolismo y, en cierto modo, incluso de romanticismo.

La estética medieval fue además simbólica, pues sostenía que el valor estético de los objetos sensibles no sólo deriva de ellos sino también de los objetos que simbolizan y que pertenecen a otra realidad, que la vista no percibe.

Ya para la gran mayoría de los griegos, los templos y los montes eran símbolo y morada de sus dioses, mas los filósofos concretamente no comulgaban con aquella creencia. En los siglos medios, en cambio, la interpretación simbólica de lo bello y del arte fue compartida por todos los filósofos.

En cuanto al «romanticismo», si por este término hemos de entender la tesis de que lo esencial en el arte es expresar sentimientos y afectar los sentidos, tanto la estética filosófica clásica como la medieval carecieron de dicho carácter. Pero en cambio diríamos que sí hubo romanticismo en el arte gótico y en la estética por él implicada.

Lo novedoso de la estética medieval consistía más bien en las ideas particulares que en su actitud general ante la belleza y el arte, cosa que fue posible porque —como observa acertadamente E. R. Curtius— la correlación entre los asertos particulares de un estético medieval y sus principios generales metafísico-teológicos no era nada estrecha: sus principios generales eran como marcos impuestos en los que podía incluir, con toda libertad, uno u otro cuadro.

Por todo ello, entre las ideas nuevas, puramente estéticas e independientes de las delimitaciones religiosas y metafísicas, podemos destacar las siguientes: la extensión del concepto de proporción estética a la relación objeto-sujeto, realizada por San Basilio; la extensión del concepto del ritmo a la *psiqué*, realizada por San Agustín; la determinación de la actitud estética como actividad desinteresada, por Escoto Erígenea; la clasificación de los diversos géneros de lo bello, efectuada por Hugo de San Víctor; la teoría de las fuentes de lo bello, elaborada por Vitelio; la descripción de las etapas de la experiencia estética, de San Buenaventura, y la definición de lo bello ideada por Santo Tomás de Aquino.

19. LA ESTÉTICA ANTIGUA Y LA NUEVA

1. Elementos antiguos en la estética moderna. Muchas de las convicciones estéticas de la antigüedad perduraron hasta los siglos medios, pero los modernos los abandonaron. Estos ya no tuvieron un concepto de lo bello tan estable como el antiguo, y en lo que concierne a la relación entre lo bello y el bien, más que acercar, contrapusieron ambos conceptos. Además mostraron muy poco interés por la belleza espiritual y en cuanto a la belleza del mundo, no realizaron ningún tipo de generalizaciones: así unas cosas serían bellas y otras feas. En lo referente a la relación entre la belleza del arte y la de la naturaleza, los tiempos modernos las tuvieron por tan diferentes que ni siquiera las compararon, poniendo accidentalmente la belleza del arte por encima de la naturaleza. En lo que atañe a la esencia de lo bello, el acorde concepto de los filósofos antiguos tuvo que ceder paso a una total diversidad, pues cada escuela tuvo su propia opinión al respecto. Y en cuanto a la objetividad de lo bello, empezaron a predominar concepciones subjetivistas.

Asimismo, los tiempos modernos crearon un concepto completamente nuevo del arte, conservando sin embargo el término antiguo. Así la artesanía la contrapusieron el arte, sin unirlos en un solo concepto, como hacían los pensadores de la antigüe-

dad, y en lo concerniente a la relación entre el arte y lo bello, estuvieron dispuestos a creer que la belleza es privilegio de un sólo grupo de artes. Con el tiempo, se fueron proponiendo al arte nuevos objetivos, como la expresión artística y la conmoción del público, finalidades en las que los pensadores de antaño prácticamente no habían reparado. En la relación entre la belleza y la verdad, la imaginación triunfó sobre el requisito de lo verídico. Y en cuanto a la relación con la realidad, los tiempos nuevos ya no fueron tan realistas como los antiguos. Al evaluar el arte, no abrigaban ya las dudas de la antigüedad respecto a su utilidad y su valor, por lo que en su condenación del arte, Tolstoy sería ya un caso aislado. Asimismo, los tiempos modernos se han mostrado tan seguros de la existencia del factor creativo en el arte como lo habían negado los antiguos.

Las diferencias entre las convicciones modernas y las antiguas, igual que entre las medievales y las modernas, son considerables, variando su grado según la escuela o generación moderna con que se compare la estética antigua. Porque la estética moderna es mucho más diversificada que la antigua y medieval, poseyendo escasas «convicciones» (en el sentido de conceptos fijos y universalmente aceptados), de las que tanto abundaron en la antigüedad y en el medievo. Es ésta una de las diferencias esenciales entre la estética antigua y la nueva, y ya en el mismo siglo XX, hasta en una misma generación, es posible encontrar corrientes idealistas junto a la estética propia del realismo, o escuelas que profesan un formalismo extremado junto a la estética marxista con su principio de unidad de forma y contenido.

2. *Elementos modernos de la estética antigua.* La pregunta sobre las convicciones de la estética antigua que se han conservado en los tiempos modernos debe ser completada con otra formulada a la inversa: ¿qué convicciones estéticas de los tiempos modernos fueron iniciadas en la antigüedad o el medievo? Bien es verdad que en los tiempos modernos existen pocas convicciones duraderas que obtengan la general aprobación, pero aun así, hay algunas que han gozado y siguen gozando de considerable aceptación, siendo típicas del pensamiento que nos define.

1. La de que el arte es una necesidad espontánea del hombre, es una de estas ideas características. Lo esencial en el arte no serán pues las reglas o la habilidad demostradas sino el hecho de constituir una expresión natural del artista. Esta opinión predominante en los tiempos modernos es incompatible con los conceptos antiguo y medieval. Así en la antigüedad, no se negaba que el estímulo para cultivar el arte, en especial el arte representativo, residiera en la naturaleza humana y ya para Aristóteles la tendencia a imitar era innata en el hombre. Pero era arte por excelencia sólo la actividad basada en reglas.

2. El arte es expresión, es decir, existe gracias a la necesidad que tiene el artista de expresar sus sentimientos y sus ideas. También esta tesis moderna era desconocida en las épocas antigua y medieval, cuando se solía determinar el concepto de arte sólo mediante la meta a que éste aspira, y no mediante la fuente de la que emana. La música fue así el único arte que las pasadas épocas tuvieron por cuestión de sentimientos, mas tampoco se trataba en este caso del sentimiento que engendra a la propia música sino más bien del sentimiento engendrado por ella. Ya en el helenismo se realizó una importante transformación en la manera de interpretar el arte: sin dejar de ver su origen en la imitación, ya no se atribuía a la imitación del mundo exterior sino mas bien a la imitación de la idea existente en la mente del artista. No obstante, también esta concepción interpretaba el arte más intelectualmente que las modernas que tratan el arte como expresión.

3. El arte es creación. Los tiempos modernos están dispuestos no sólo a ver en la creación una característica propia del arte, sino que la consideran como la cualidad que lo distingue de las demás actividades del hombre: hoy se piensa que no

hay arte sin creación, y que donde haya creación está el arte. Esta era una actitud desconocida por los filósofos antiguos, los cuales exigían ante todo que el arte obedeciera a las normas, dejando éstas muy poco terreno para la creación. Posturas opuestas empezaron a aparecer modestamente ya en el helenismo, desarrollándose algo más en los siglos medios, pero tan sólo los tiempos modernos permitieron que el concepto de creación ocupara una posición relevante en la teoría del arte.

4. El arte es individual: y como puede ser ejecutado de diversas maneras, cada artista tiene derecho a ejecutarlo a su modo. También este concepto moderno es incompatible con el antiguo, que sostenía que el arte era normativo. En efecto, para los pensadores antiguos y medievales, las reglas del arte eran tan universales como los principios científicos. Una tesis más precisa, que podría reconciliar ambas concepciones, fue formulada por uno de los autores helenísticos: el arte mismo, en cuanto habilidad de producir, es universal, pero los productos de arte son individuales.

Además, el arte es libre; esta afirmación constituye un aspecto más del concepto moderno, según el cual lo característico del arte son la creación y el individualismo. Por lo ya expuesto, es claro que estas ideas no podían haber surgido en la época antigua.

5. El arte tiene el derecho y la obligación de crear formas nuevas; ésta es una variante más de la convicción moderna de que el arte significa creación. La originalidad se considera hoy una de las grandes virtudes de la obra de arte, mientras que para los antiguos lo original o novedoso no constituía ninguna virtud, sospechando que el aspirar a formas nuevas eras un impedimento en alcanzar las perfectas, lo que era el objetivo verdadero del arte.

6. Es imposible, según se sostiene ahora, reducir los principios artísticos a principios de pensamiento y actos racionales, pero en la era antigua y el medievo sí que se solían reducir a ellos. Para muchos escritores modernos el arte es un misterio: nace de manera misteriosa y trata de cualidades misteriosas del Ser, inconcebibles para el conocimiento racional. Para la antigüedad, en cambio, el arte no era más misterioso que la ciencia.

7. Lo importante en el arte —se razona hoy en ocasiones— es la forma y no el contenido. También esta idea, tan popular en los tiempos modernos, era ajena por completo a la estética antigua, que no disponía de un concepto de forma que permitiese contraponerla al contenido. Para aquellos filósofos, lo opuesto a la forma no era el contenido sino más bien la materia, siendo los estudiosos medievales los que empezaron a elaborar el nuevo concepto de forma en base al cual ésta era equiparable al contenido. Pero también para ellos el contenido, y en particular el contenido simbólico de una obra, era su más importante componente. Así llegaron al nuevo concepto de forma, pero no a la idea de que la forma (en el sentido nuevo) es el único elemento importante en una obra de arte.

8. El arte puede y debe superar a la naturaleza. Es ésta una concepción más que resulta contradictoria con las convicciones antiguas, según las cuales el arte no podía sino completar la naturaleza, haciéndolo sólo debidamente cuando tomaba de la misma sus modelos. Además en los siglos medios se creía que la naturaleza era superior al arte, ya que la primera era obra de Dios y obra del hombre el segundo.

9. El arte tiene derecho a deformar la naturaleza, es decir, el artista que se sirve de las formas de la naturaleza está en su derecho y actúa con razón si la transforma a su modo. Para la mayoría de los hombres modernos ésta es una tesis natural, y también en la antigüedad y en el medievo los artistas recurrían con frecuencia a la deformación para hacer las formas de la naturaleza más expresivas o para contrarrestar las ilusiones visuales y dar una imagen más real y verdadera de las cosas. Pero los grandes teóricos del arte, con Platón a la cabeza, censuraban semejantes proce-

dimientos, las principales corrientes de las estéticas antigua y medieval no consentían la mencionada deformación de la realidad.

10. La tesis de que el arte puede ser abstracto y no figurativo, también nació en nuestros tiempos. Cierto que ya en la antigüedad y el medievo aparecían de vez en cuando obras de carácter abstracto, mas nunca hubo una teoría que las justificara o recomendara. Y es verdad que Platón sostenía que la belleza de las formas geométricas era superior a la belleza de los objetos reales, pero ni él mismo ni ninguno de los pensadores de las eras antigua y medieval hubieran sostenido que dicha belleza debiera ser perseguida por el arte.

11. El arte —según creemos— ha de ser constructivo y funcional. Así tanto la forma de un edificio como la de una silla deben estar determinadas por su construcción y por las funciones que deben cumplir, siendo ésta la única garantía de que se produzcan efectos estéticos. Esta norma moderna fue aplicada en la práctica por los artífices, tanto por los que crearon la arquitectura dórica como por los creadores de la gótica. Ello no obstante, dicha norma nunca entró en la teoría del arte antiguo ni en la medieval. En la antigüedad se apreciaba en efecto la conveniencia práctica de las obras del hombre, es decir, su concordancia con la finalidad, pero ésta no se identificaba con la belleza, siendo más bien una virtud de las cosas accesoria al requisito de lo bello. Luego, los escolásticos del siglo XIII sugirieron que sobre la belleza de las proporciones puede decidir su conveniencia, su aptitud para la finalidad.

12. El arte es un juego. Esta tesis moderna nunca fue enunciada por los estéticos antiguos ni los medievales, en ninguna de las acepciones de la palabra. Además tampoco entendían el arte como un juego en el sentido que le dio Federico Schiller, es decir, como una libre actividad del hombre, no limitada por ninguna clase de restricciones; ni tampoco como lo entendieron los psicólogos y biólogos del XIX, para quienes el arte era un juego, una actividad carente de utilidad directa, aunque indispensable para los hombres en su descanso y ejercicio, recuperación de fuerzas y consecución de habilidades y destrezas.

13. El arte por el arte. En la antigüedad y el medievo, este lema moderno era admitido en el sentido de que el artista debería concentrarse en la obra que ejecuta y guiarse por las exigencias de la misma (y no por sus propias exigencias, necesidades, sentimientos o imágenes). O sea, en un sentido completamente distinto al que se dio a este lema cuando hizo su aparición en los tiempos modernos.

14. El arte es cognición. Esta tesis moderna era ya conocida en las estéticas anteriores, pero su sentido era distinto: pues ni tenía el sentido de reflejar la realidad (como sostiene el marxismo), ni el de penetrar en su esencia y estructura (la concepción de Fiedler y de los abstraccionistas del siglo XX).

Mientras que algunos estéticos modernos creen que el arte muestra/cómo es el mundo, los clásicos creían que enseñaba cómo se podía completarlo, permitiendo conocer ciertas leyes sempiternas, pero no las del ente: las de la creación. Por otra parte, también es cierto que, a su modo de ver, las leyes de la creación debían ajustarse a las del ente; pero creían que el arte aprendía estas leyes de la ciencia, y ésta del arte.

En la antigüedad tardía y el medievo se empezó a pensar de otra manera, suponiéndose que era más fácil llegar al mundo trascendente a través de la intuición artística que a través de las deducciones científicas. Así la teoría mística de los teólogos bizantinos afirmaba incluso que el artista representaba en sus pinturas a la misma divinidad.

15. El arte utiliza la intuición y la ciencia el intelecto —según se dice hoy—. Esta distinción no la practicaron ni los filósofos antiguos ni los escolásticos, sosteniendo que tanto el arte como la ciencia se servían de ambos.

16. El arte conmueve al hombre y es éste su objetivo primordial. Conforme a esta convicción moderna, el objetivo del arte es afectar a los sentimientos del hombre, mientras que para los filósofos de la era clásica, el objetivo del arte consistía en la obra misma y no en los efectos ejercidos por ella. Pero ¿y la *kátharsis*? De hecho ningún griego la hubiera considerado como la finalidad de la escultura o la arquitectura. Así, Platón hizo hincapié en los efectos producidos por el arte sobre el sentimiento, pero precisamente por esta razón lo condenó. Los escritores helenísticos fueron ya menos radicales, considerando positivas las conmociones provocadas por el arte.

17. La poesía es un arte. A la luz de los conceptos modernos ésta es una aseveración evidente. En cambio, los estéticos clásicos contraponían la poesía con el arte, tratando aquella como cuestión de inspiración, mientras que éste era cuestión de reglas: el are no provoca la catarsis, no hace desfogar los sentimientos, y en cambio la poesía sí lo hace.

18. La belleza es subjetiva, no es una cualidad de las cosas sino una reacción del hombre frente a ellas. Esta opinión, tan extendida en los tiempos modernos, es radicalmente opuesta a la concepción objetiva de lo bello que reinó en la antigüedad, siendo predominante en la mayor parte del medievo. Pero además, de esa diferencia cronológica, hay otra de carácter metodológico. Así a consecuencia de las posturas modernas, hoy en la estética se aplican ciertos métodos psicológicos y sociológicos, que si eran empleados en la era antigua o medieval, tenían un carácter excepcional, accidental y parcial.

19. La belleza se manifiesta de diversas maneras: así cosas que no se parecen pueden ser igual de bellas. En las bellas artes, diferentes estilos, incompatibles entre sí, gozan de la misma apreciación y de iguales derechos. Estas son las tesis del moderno pluralismo, desconocidas en las estéticas anteriores. La éstetica clásica fue monista con lo que aquellos filósofos antiguos que albergaban sus dudas respecto al monismo estético, caían en el otro extremo, el relativismo y escepticismo. La Edad Media tuvo un representante del «pluralista» en la persona de Vitelio, pero es claro que su doctrina no fue la típica de la época.

20. La estética es una ciencia independiente. Algunos estéticos modernos cultivan esta disciplina dentro de la filosofía, y otros fuera de ella, pero tanto unos como otros la tratan en tanto que disciplina autónoma, con sus problemas y sus métodos propios (aunque haya divergencias al respecto). Por el contrario, ni los filósofos antiguos ni los escolásticos tuvieron la estética por una ciencia independiente. Esta idea apareció tan sólo en el siglo XVIII, y se empezó a poner en práctica en el XIX. En los siglos anteriores, los enunciados estéticos aparecen dispersos en los tratados filosóficos, soliendo tratarse por separado sólo la poética y además la teoría de la música.

Como vemos, son considerables las diferencias entre la estética antigua y la nueva estética: varios elementos nuevos no existían en la estética antigua ni en la medieval, existiendo, sin embargo, en el arte correspondiente. Especialmente en el arte medieval, el románico y el gótico, encontraremos muchos de los rasgos que tomó en consideración la nueva estética y que en cambio la antigua siempre había eludido. Fue el suyo un arte expresivo, libre e individual, constructivo y funcional, fundado exclusivamente en muchas ocasiones en valores estéticos, como la forma su diversidad y originalidad, lo que prueba que los artistas que crearon aquel arte profesaban una estética distinta a la enseñada por los estéticos coetáneos, una estética de hecho más próxima a la moderna.

Lo específico de aquel fenómeno es que algunas manifestaciones del arte de épocas pasadas responden mejor a las tesis de la estética moderna que a las de sus tiem-

pos, lo cual indica que los artistas antiguos y medievales habían intuido ya ciertas cualidades del arte que no fueron expresadas por los teóricos. La explicación de este fenómeno es la siguiente: algunos de los múltiples rasgos característicos del arte fueron muy pronto advertidos por los teóricos, que concentraron en ellos toda su atención, dejando que los restantes pasaron desapercibidos.

Así observaron que el arte estaba sujeto a normas, y pusieron tanto énfasis en ellas que no admitían la idea de que en el arte hubiera también sitio para la libertad y creatividad. Percatándose de la uniformidad de lo bello, tanto se fijaron en ella que ya no quisieron advertir la diversidad. De esta suerte, crearon una estética monumental a la par que unilateral, ciñéndose a ella —durante centurias e incluso milenios— con una constancia y empeño en verdad asombrosos. En el arte, en cambio, hubo más búsqueda, más intentos de cambio, más vacilaciones. Algunas de sus manifestaciones correspondieron a aquella estética invariable, mientras que otras se salían de los límites impuestos por ella, por lo que su equivalente teórico lo encontraremos más tarde, en la estética moderna.

3. Transición de la estética antigua a la nueva. Las diferencias más acusadas se observan en la estética moderna al compararla con la de la época clásica. Así la distancia entre la estética moderna por un lado y la helenística por otro, ya no es tan profundo. Ello no obstante, también éstas difieren entre sí, pareciendo conformar dos estéticas: la vieja y la nueva.

Surge entonces la pregunta: ¿cuál fue el momento decisivo en la transición de una estética a otra? Y la única respuesta posible es que aquella transición se vino produciendo paulatinamente, a lo largo de los siglos. Ciertos rasgos modernos aparecieron ya en el helenismo, otros en el siglo XII, otros en las doctrinas de Duns Escoto, de Guillermo de Occam y de Dante; luego se intensificaron algo —aunque muy poco— con el pensamiento renacentista. Los métodos psicológicos entraron en la estética tan sólo en el siglo XVIII, mientras que numerosos conceptos, teorías y generalizaciones que tenemos por típicamente modernos son obra del XIX.

Los tiempos modernos admiran la sabiduría estética de los pensadores antiguos, siendo ésta una admiración de lo más justificada, pues sus ideas fueron originales, consecuentes, monumentales y auténticamente científicas. Los tiempos modernos ponderan la sabiduría estética antigua, siendo sin embargo, una estética muy distante de nosotros. Y otro tanto podríamos decir de la estética medieval, aunque ésta ya se acerca más a la modernidad.

No obstante lo anterior, la estética antigua no nos es ajena por completo. También hoy se habla de lo bello, sosteniendo que la belleza está sujeta a leyes universales y que el arte consiste en una cierta capacidad productiva. El problema radica en que aunque algunas concepciones antiguas siguen siendo consideradas como justas y acertadas, junto a ellas también se tienen por fundadas otras, en realidad, completamente diferentes.

La diferencia esencial entre las dos grandes épocas consiste en que anteriormente prevalecía un solo concepto (con unas cuantas variantes y con una oposición insignificante), mientras que los tiempos nuevos se caracterizan por una multiplicidad de conceptos, teorías y corrientes estéticas. Las estéticas antigua y medieval fueron pues limitadas, pero uniformes; la moderna por el contrario es rica y variada, pero dispersa y multiforme de modo general.